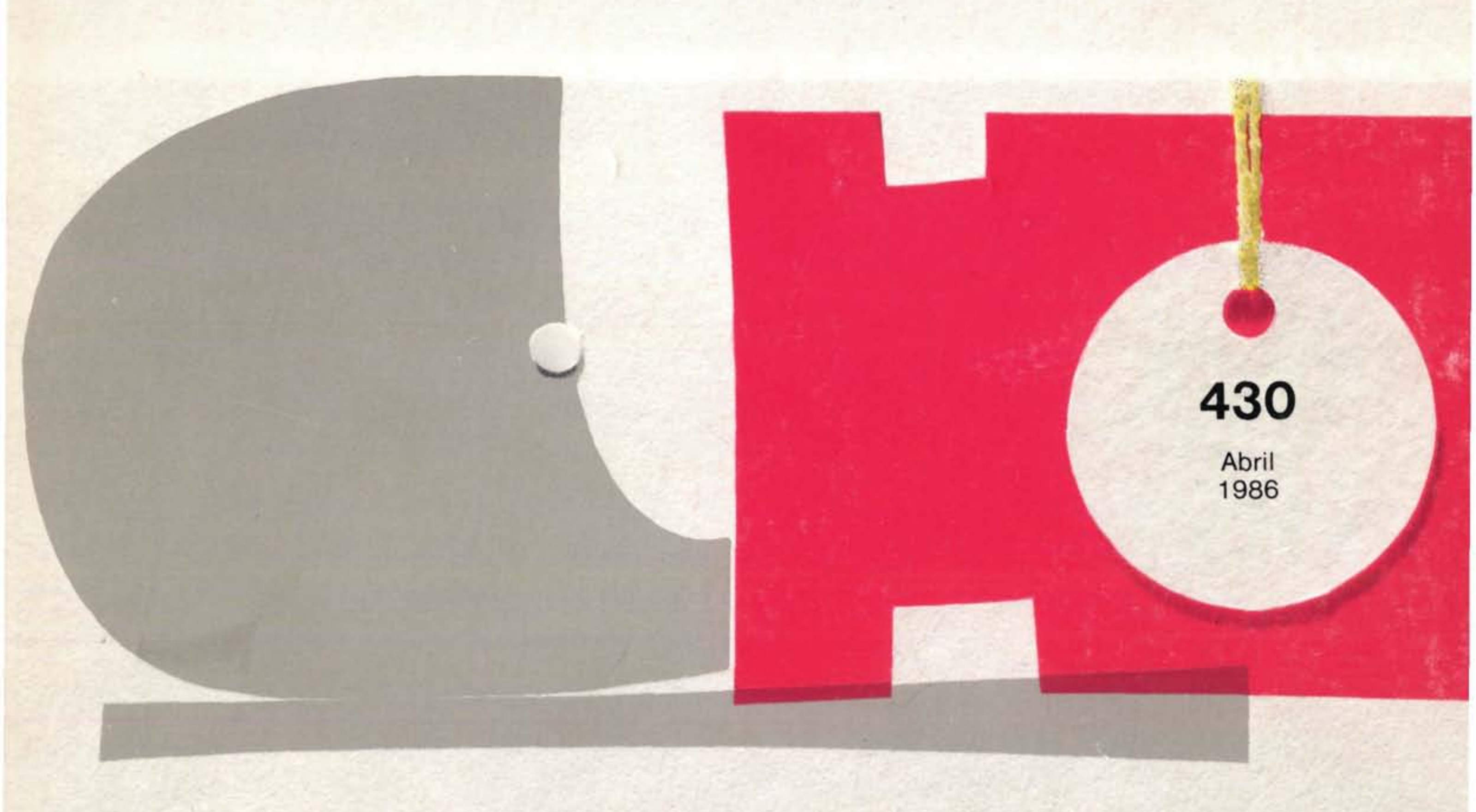
Sobre Miguel de CERVANTES escriben Robert FORD, Evelio ECHEVARRÍA, Pedro LAÍN ENTRALGO, A. F. Michael ATLEE, Antonio ROMERO MÁRQUEZ, Rainer RUTKOWSKI, Daniel P. TESTA, Manuel SOL, Georges GÜNTERT y Amancio SABUGO

Revistas de América: Estudios sobre *Caballo verde para la poesía, Cosmópolis* y Las revistas argentinas del compromiso sartreano



CUADERNOS HISPANOAMERICANOS

CUADERNOS HISPANOAMERICANOS

430
Abril
1986

PRESIDENTE: José Antonio Maravall. DIRECTOR: Félix Grande. JEFE DE REDACCIÓN: Blas Matamoro. SECRETARIA DE REDACCIÓN: María Antonia Jiménez. ADMINISTRADOR: Alvaro Prudencio. REDACCIÓN Y ADMINISTRACIÓN: Instituto de Cooperación Iberoamericana. Avenida de los Reyes Católicos, 4. 28040 Madrid. Teléfono 244 06 00, extensiones 267 y 396. DEPÓSITO LEGAL: M. 2.875/1958. ISSN: 0011-250-X. IMPRIME: Hijos de E. Minuesa, S. L. Ronda de Toledo, 24. 28005 Madrid.

CERVANTES

REVISTAS DE AMERICA

Cervantes



«Este que veis aquí, de rostro aguileño, de cabello castaño, frente lisa y desembarazada; las barbas de plata, que no ha veinte años que fueron de oro; los bigotes grandes, la boca pequeña, los dientes ni menudos ni crecidos, porque no tienen correspondencia los unos con los otros; el cuerpo entre dos extremos, ni grande ni pequeño; la color viva, antes blanca que morena; algo cargado de espaldas y no muy ligero de pies. Este, digo, que es el rostro del autor de La Galatea *y de* Don Quijote de La Mancha, *y del que hizo* El viaje del Parnaso, *a imitación de César Caporal Perusino, y otras obras que andan por ahí descarriadas, quizá sin el nombre de su dueño, llámase comúnmente Miguel de Cervantes Saavedra.»*

Narración y discurso en el *Quijote*

El *Quijote* ofrece problemas respecto de cómo se percibe la narración, es decir, qué es lo que, en efecto, se lee, qué nos presenta el texto de la obra. Intentaremos una respuesta a este problema al considerar la lectura de la obra como una reacción frente a los niveles narrativos y los tipos de discurso que complican nuestra percepción. Nuestro fin es entender la lectura del *Quijote* como un encuentro con el proceso discursivo mismo o, en términos generales, con la palabra [1]. Trataremos primero de los niveles narrativos (de acuerdo con el modelo propuesto por G. Genette [2]). El análisis continuará con una descripción de los narradores y sus propios discursos. Esto se relacionará con el problema de cómo presentar un relato tal como aparece en el *Quijote* (el conflicto entre el discurso histórico y el discurso literario).

Nuestro primer contacto con el texto narrativo del *Quijote* revela que la narración se da en varios niveles; percibimos, por lo menos, tres grados de narración. La obra comienza *in medias res* y el primer encuentro con el texto ocurriría, pues, en el nivel diegético [3] «supuesto», es decir, el relato simple de las acciones del caballero y su mundo. Pero en el mismo enunciado inicial del relato, «En un lugar de la Mancha de cuyo nombre no quiero acordarme...» está implícita una referencia al sujeto del proceso de la enunciación, a la primera persona gramatical. Aunque esta referencia se desvanece en los primeros capítulos (y en toda la obra, supuestamente) a causa de las fuertes imágenes de la vida representadas por el narrador y la tendencia del lector de interpretar la palabra escrita como transparente, o sea, como un signo que simplemente nos remite a una realidad, a un referente [4], no podemos olvidar esa contradicción.

Si seguimos tratando la historia de Don Quijote como el nivel de diegesis, tendríamos que ver el próximo nivel narrativo como el del historiador Cide Hamete Benengeli. Este sería el nivel extra-diegético, es decir, el nivel del comentario de un narra-

---

[1] AMÉRICO CASTRO en «Incarnation in *Don Quixote*», en *Cervantes Across the Centuries,* ed. Angel Flores y M. J. Bernardete (New York: The Gryden Press, 1947), pág. 141, comenta sobre el importante papel de la palabra, en particular la palabra escrita: «The written word suggests and sustains the life process or serves as the expression of life; it does not fulfil a decorative or illustrative function, but appears articulated with the veri existence of the individual involved.»

[2] GERARD GENETTE, *Figures III* (París: Editions du Seuil, 1972), cap. 5, «Voix»; págs. 225-266.

[3] GERARD GENETTE, en «Fronteras del relato», en *Comunicaciones* (Buenos Aires: Editorial Tiempo Contemporáneo, 1972), pág. 184, explica el significado de este término tal como se lo encuentra en la *República,* de Platón y en la *Poética,* de Aristóteles. Para Platón «diegesis» es el simple relato o «todo lo que el poeta cuenta hablando en su propio nombre sin tratar de hacernos creer que es otro quien habla».

[4] Véase TZVETAN TODOROV, «Poétique» en *Qu'est-ce que le structuralisme?,* ed. François Wahl (París: Seuil, 1968), pág. 18.

dor sobre las situaciones y los personajes del nivel narrativo principal [5]. En el nivel meta-diegético [6] —el nivel de los relatos intercalados en el nivel diegético—, encontraríamos discursos de Don Quijote, conversaciones sobre la literatura, las historias contadas por varios personajes como Marcela, Cardenio, Dorotea, el cautivo. El efecto de este nivel es la creación, dentro de un mundo ficticio, simulacro de la realidad, de otro sistema discursivo con sus propios significados, o bien puede ser relacionado con el sistema del nivel diegético (por ejemplo, a base de una relación temática).

Falta la descripción de un fenómeno más del texto narrativo del *Quijote:* la voz del segundo autor [7]. De acuerdo con el modelo visto hasta ahora, tendríamos que poner a este narrador en un nivel distinto del de Cide Hamete, el cual estaría alejado por dos niveles del nivel diegético. Esto sería hablar del segundo autor, situándole en un nivel, digamos, extra-extra-diegético: un nivel de la narración en que se encuentra un comentario sobre otro nivel de narración que tiene el mismo rasgo [8].

Para tener una clasificación más precisa, parece necesario preguntar simplemente qué es lo que la obra de arte nos cuenta de veras. Esto requiere una re-evaluación de los niveles ya expuestos. Pensamos que antes de hacerlo hay que subrayar el importante papel del discurso mismo en la obra para establecer estos niveles narrativos. En lugar de empezar con el mundo ficticio, hay que ver cómo es presentado por los narradores, es decir, describir la naturaleza de éstos y de sus discursos. Recordemos que en la primera fase de la obra hay una referencia al sujeto de la enunciación, que debe indicarnos cómo interpretar el relato que sigue. El primer punto de contacto con el texto estriba en el contacto con el discurso narrativo y no con el relato o la historia [9]. Esto se hace más evidente por la presencia en el texto de las varias voces narrativas. Creemos que junto con el primer enunciado de la obra, que ya nos da indicio de este aspecto, el capítulo 9 de la primera parte de pronto plantea plenamente su problemática. En este momento de la narración se descubre que los ocho capítulos anteriores pertenecen a un texto presentado por un narrador que ha descubierto por casualidad el resto de este texto. Desde luego, lo que va a seguir a este descubrimiento es la continuación de la historia de Don Quijote, pero, quizá menos obvio, lo que puede rea-

---

[5] GENETTE, *Figures,* págs. 238-241.

[6] GENETTE, *Figures,* cap. 4, passim.

[7] En este nivel se puede considerar también el traductor.

[8] Esta clasificación se ha emprendido al ver el nivel diegético como el relato (la historia) de los hechos de Don Quijote que nos parece que implica una lectura ingenua que proviene de una interpretación errada de la naturaleza del texto literario (leer la obra como si fuera verdad). Sobre esto, véase FÉLIX MARTÍNEZ-BONATI, «Cervantes y las regiones de la imaginación», *Dispositio,* 2; núm. 1 (1977); pág. 34: «El universo completo que la obra nos ofrece no es el de la sociedad histórica. Es el universo arquetípico de la literatura, cuya relación con la vida real es más indirecta y abstracta que la de un cuento sociográfico, o que la de la literatura realista.»

[9] GENETTE, «Fronteras...», págs. 203-204, cita a Benveniste en *Problèmes de lingustique generale* para explicar la diferencia entre discurso y relato. El discurso visto como subjetivo es «donde se indica, explícitamente o no, la presencia de (o la referencia a) un *yo,* pero este *yo* no se define sino como la persona que pronuncia este discurso...». El relato sería determinado por su falta de subjetividad: «Inversamente, la objetividad del relato se define por la ausencia de toda referencia al narrador: "a decir verdad ya ni siquiera hay narrador. Los acontecimientos aparecen como se han producido a medida que surgen en el horizonte de la historia. Nadie habla aquí, los acontecimientos parecen narrarse a sí mismos".» Nos referimos al relato como discurso histórico y al discurso descrito aquí, discurso literario (ficticio).

lizarla es el discurso del autor arábigo. En este momento del suspenso entre los dos capítulos, lo que importa más que la historia o el relato (la continuación de la acción) es el encontrar cualquier discurso que lo realice, al margen de su naturaleza (historia *o* cuento) [10]:

> Causóme esto mucha pesadumbre, porque el gusto de haber leído tan poco se volvía en disgusto, de pensar el mal camino que se ofrecía para hallar lo mucho que, a mi parecer, faltaba de tan sabroso cuento. Parecióme cosa imposible y fuera de toda buena costumbre que a tan buen caballero le hubiere faltado algún sabio que tomara cargo el escribir sus nunca vistas hazañas... (I, 9, 91-92) [11]

Así, lo que importará más será el discurso del historiador una vez encontrado, de manera que el discurso llega a ocupar el centro de nuestra atención en la obra. Desde este punto de vista se puede hacer una nueva clasificación de los niveles narrativos ya expuestos.

Entendemos que lo que verdaderamente ocupa el nivel diegético de la obra es el nivel narrativo que antes habíamos visto como extra-diegético, es decir, el discurso de Cide Hamete Benengeli, porque la materia narrativa que presenta el segundo autor en el capítulo 9 es un discurso histórico que ha encontrado y no la «vida» o la «realidad». Nuestra clasificación tiene que ser reordenada respecto de este punto de vista de la sustancia narrativa del texto. Ahora, vemos que el nivel diegético, que tradicionalmente sería un mundo simulacro de la realidad, una representación de hechos y personas reales, es en el *Quijote* verdaderamente un discurso, o mejor dicho, el descubrimiento de un supuesto discurso histórico: la historia de Cide Hamete. La historia de Don Quijote se ha visto hasta ahora como materia del nivel diegético, se ve como materia meta-diegética según nuestra nueva lectura del texto. La percibimos de tercera mano, tal como habríamos percibido los cuentos interpolados o las historias relatadas por los otros personajes. Estos serán vistos en un nivel meta-meta-diegético y, para completar la clasificación, el segundo autor, como organizador de la materia narrativa, se ve en el nivel extra-diegético. Hemos intentado esta clasificación con el propósito de establecer el cuadro de la lectura de la obra. Nuestro análisis de los narradores y de los niveles narrativos permitirá confirmar esta clasificación y nuestra visión del *Quijote* como obra de arte que plantea, entre otros, el problema de los discursos literarios e históricos.

Hemos sugerido que el *Quijote* —en los varios niveles de la narración— presenta dos narradores principales, el segundo autor y Cide Hamete Benengeli. A primera vista, se podría decir que los dos se proponen narrar la historia del hidalgo y que se mezclan en esta pretensión [12]. Mas otra mirada nos revela que esto no es exacto. Lo que

---

[10] Se puede decir que hay una ambigüedad en el uso de los significantes para describir la narración hasta este momento, «sabrosa historia» junto con «sabroso cuento», que remite al juego con el sentido de la palabra historia. Véase el artículo de BRUCE WARDROPPER, «*Don Quixote:* Story or History?» en *Modern Philology,* 63; núm. 1 (1965); págs. 1-11.

[11] MIGUEL DE CERVANTES SAAVEDRA, *Don Quijote de la Mancha,* ed. Martín de Ríquer (Nueva York: Las Américas Publishing Co., 1968). Toda referencia a la obra se da entre paréntesis en el texto.

[12] EDMUND RILEY, en *Teoría de la novela en Cerv antes* (Madrid: Taurus, 1966), pág. 329, cree que los dos narradores llegan a ser una sola voz hacia el final de la obra.

importa al segundo autor no es la narración de la historia del hidalgo, sino relatar el relato ya consumado de esta historia. Esto es lo que le distingue de Cide Hamete y le pone en distinto nivel, aunque por la naturaleza de su presencia semejante (la del narrador) se los podría confundir. El segundo autor, o «autor» (que así se refiere a sí mismo), ofrece este relato como traducción del original, que descubrió en los anales de la Mancha y en el manuscrito encontrado en un mercado en Toledo. El tiene varias funciones en la obra y algunas, como veremos, son muy semejantes a las del autor del relato que él presenta.

Es este narrador el que plantea el problema del discurso histórico del moro. El nos recuerda que el *Quijote* está escrito como «historia» y debe ser fiel a las reglas de esta disciplina:

> habiendo y debiendo ser los historiadores puntuales, verdaderos y no nada apasionados, y que ni el interés ni el miedo, el rencor ni la afición, no les hagan torcer el camino de la verdad, cuya madre es la historia, émula del tiempo, depósito de las acciones, testigo de lo pasado, ejemplo y aviso de lo presente, advertencia de lo porvenir (I, 9, 95).

Establece, pues, un criterio, según el cual se debe, en apariencia, juzgar la obra en su conjunto. El nos lo recuerda al referirse a la credibilidad de la historia presentada por el moro (en el mismo pasaje):

> En ésta [historia] sé que se hallará todo lo que se acertare a desear en la más apacible; y si algo bueno en ella faltare, para mi tengo que fue por culpa del galgo de su autor antes que por falta del sujeto.

Aunque el moro tiene la fama de ser un mentiroso, parece que cumple con su trabajo suficientemente para este segundo narrador crítico, que enjuicia su estilo después de una larga descripción de la cama de Don Quijote en la venta:

> Fuera de que Cide Hamete Benengeli fue historiador muy curioso y muy puntual en todas las cosas, y échase bien de ver, pues las que quedan referidas, con ser tan mínimas y tan rateras, no las quiso pasar en silencio; que nos cuentan las acciones tan corta y sucintamente, que apenas nos llegan a los labios dejándonos en el tintero, y o por descuido, por malicia o ignorancia, lo más sustancial de la obra (I, 16, 140).

Aquí se tiene indicación del problema del discurso histórico del cual hablaremos con más detalle cuando analicemos a Cide Hamete. Este comentario del segundo autor puede ser interpretado como irónico porque alaba al moro por su trabajo, pero a la vez se burla de él en la meticulosa pretensión de su discurso al tratar de ser fiel a la responsabilidad de su disciplina. Es alabado otra vez «por la curiosidad que tuvo en contarnos las semínimas della [la historia], sin dejar cosa por menuda que fuese, que no la sacase a luz distintamente» (II, 40, 822). Mas el traductor nos dice que él decidió omitir una digresión del moro con el propósito de ser breve:

> pero al traductor desta historia le pareció pasar estas y otras semejantes menudencias en silencio, porque no venían bien con el propósito principal de la historia; la cual más tiene su fuerza en la verdad que en las frías digresiones (II, 18, 662).

El tono del traductor es también irónico; suena como en el pasaje anteriormente

citado. Lo que se insinúa aquí es que el moro es escrupuloso aunque debe ser como historiador. Tantos datos impiden una lectura amena porque parece que se ponen en duda las prioridades históricas del relato.

El segundo autor nos enfrenta al problema de la credibilidad del discurso histórico. A la vez la percepción del discurso se hace más complicado cuando se descubre que este mismo narrador intenta convencernos de que el discurso que él presenta es, a pesar de cualquier duda expresada mediante sus comentario irónicos, verdadero o por lo menos creíble. La presencia que establece en el texto hace que se acepten sus palabras: «el lector llega a conocer» esta voz narrativa casi personalmente, como, por ejemplo, cuando habla de su búsqueda de los manuscritos perdidos al comienzo del capítulo 9 en el pasaje ya comentado. Es él quien nos acerca más a la cuestión de credibilidad de la historia o el discurso de la vida de Don Quijote como verdadero, especialmente cuando habla de la manera siguiente:

> Esta imaginación me traía confuso y deseoso de saber real y verdaderamente toda la vida y milagros de nuestro famoso español Don Quijote de la Mancha, luz y espejo de la caballería manchega, y el primero que en nuestra edad y en estos tan calamitosos tiempos se puso al trabajo y ejercicio de las andantes armas... (I, 9, 92.)

Y de la misma manera:

> Felicísimos y venturosos fueron los tiempos donde se echó al mundo el audacísimo caballero Don Quijote de la Mancha, pues por haber tenido tan honrosa determinación como fue el querer resucitar y volver al mundo la ya perdida y casi muerta orden de la andante caballería, gozamos ahora, en esta nuestra edad... no sólo de la dulzura de su verdadera historia, sino de los cuentos y episodios della, que, en parte, no son menos agradables y artificiosos y verdaderos que la misma historia... (I, 28, 275.)

Una vez más se puede notar en este pasaje que no hay una fuerte distinción entre historia y cuento: en la misma frase se habla de historia (discurso de naturaleza objetiva) y cuento y episodio, que pertenecen al discurso ficticio, literario. El tono de estos dos pasajes nos recuerda la voz narrativa del Prólogo de la primera parte donde el segundo autor (el cual en este momento se conoce como el único) habla ya de un «famoso Don Quijote de la Mancha, de quien hay opinión, por todos los habitadores del distrito del campo de Montiel, que fue el más casto y el más valiente caballero que de muchos años en esta parte se vio en aquellos contornos» (Prólogo I, 25). En tanto que este segundo narrador habla de la verdad de la historia y alaba a Cide Hamete por ser buen historiador, el mismo crea ambigüedades que parecen falsear toda pretensión a la verdad. Si nos fijamos en cada uno de los prólogos quizá podamos discernir la imagen de este narrador, en cierto modo elusivo.

En el Prólogo de la primera parte el narrador dice que produce lo que es capaz de producir porque en la naturaleza «cada cosa engendra su semejante». La historia de Don Quijote es así de un «hijo seco, avellanado, antojadizo y lleno de pensamientos varios y nunca imaginados» porque el «ingenio» de su autor es «estéril y mal cultivado». Mas no pide perdón por las fallas de su obra porque es simplemente su «padrastro». Es esta la primera declaración confusa. Parece sugerir que hay algún otro autor

de la historia, una sospecha que se confirma definitivamente al principio del capítulo 9 y en estos dos pasajes anteriores, en los capítulos 1 y 2:

> Quieren decir que tenía el sobrenombre de Quijada, o Quesada, que en esto hay alguna diferencia en los autores que deste caso escriben: aunque con conjeturas verosímiles se deja entender que se llamaba Quejana (I, 1, 36).
> Autores hay que dicen que la primera aventura que le avino fue la del Puerto Lápice; otros dicen que la de los molinos de viento; pero lo que yo he podido averiguar en este caso, y que lo que he hallado escrito en los anales de la Mancha... (I, 2, 43.)

Esta voz narrativa puede ser interpretada como la del segundo autor del *Quijote* que se presenta claramente en I, 9. Surge la pregunta sobre lo que exactamente cuenta este narrador. Si se acepta su palabra de que él recuenta un relato ya hecho, ¿cómo se puede entender el comentario de su amigo en el Prólogo I respecto de la naturaleza de su obra?

> Cuanto más que, si bien caigo en la cuenta, este vuestro libro no tiene necesidad de ninguna otra cosa de aquellas que vos decís que le falta, porque todo él es una invectiva contra los libros de caballerías, de quien nunca se acordó Aristóteles, ni dijo nada San Basilio, ni alcanzó Cicerón... (Prólogo I, 24.)

Este narrador y el «amigo» del Prólogo I se presenta claramente como si estuvieran hablando de asuntos literarios y no necesariamente históricos. Este «amigo» le da ideas sobre cómo escribir, por ejemplo:

> Sólo tiene que aprovecharse de la imitación en lo que fuera escribiendo, que en cuanto ella fuere más perfecta, tanto mejor será lo que se escribiere... procurar que a la llana, con palabras insignificantes, honestas y bien colocadas, salga vuestra oración y período sonoro y festivo, pintado en todo que alcanzáredes y fuera posible, vuestra intención; dando a entender vuestros conceptos sin intrincarlos y escurecerlos (Prólogo I, 25).

Parece que a la vez el «amigo» se refiere a la imitación y las propias intenciones del escritor, algo ya más subjetivo [13]. Hay más confusión en el último capítulo de la primera parte cuando el segundo autor pide para sí mismo sólo el mismo «crédito que suelen dar los discretos a los libros de caballería, que tan validos andan por el mundo...» (I, 52, 518). Irónicamente, aunque este libro es apenas una típica novela de caballerías, el segundo autor lo dice en un contexto ficticio [14]. Hay una confusión de dis-

[13] JOEL ELIAS SPINGARN, en *A History of Literary Criticism in the Renaissance* (New York: Harcourt Brace & World, Inc., 1963), pág. 24, hace la observación siguiente de autores renacentistas y el problema de mímesis y verdad y la creación propia del individuo: «With the vast body of medieval literature before them, in wich the impossibilities follow upon impossibilities, and the sense of reality is continually obscured, the critical writers of the Renaissance were forced to lay particular stress on the element of probability, the element of close approach to the seeming realities of life; but the imitation of life for them, nevertheless, as imitation of things as they ought to be —in other words, the imitation is ideal.»

[14] No olvidamos el hecho de que el *Quijote* puede ser leído como una parodia de novelas de caballerías y, por eso, el recurso del autor fingido, pero creemos que la obra dé nueva importancia a éste. ALBAN FORCIONE lo nota cuando dice: «the most important function of the fictitious authorship devide in the *Quijote* resides in the series of commentaries which the editor, translator an the "author" make concerning the creation of the novel». *Cervantes, Aristotle and the Persiles* (Princeton: Princeton Univ. Pr., 1970), pág. 164.

ciplinas y el tipo de discurso apropiado a cada una. La historia y el discurso histórico entran en el campo determinado por el criterio del arte y el discurso literario o ficticio; éste tiene que sacar su materia y modo de expresión de aquél [15]. Lo que importa más es convencer al lector de que la obra tiene algún valor, aparte del género o discurso que se usa para alcanzarlo [16]:

> Procurad también que leyendo vuestra historia, el melancólico se mueva a risa, el risueño la acresciente, el simple no se enfade, el discreto se admire de la invención, el grave no la desprecie, ni el prudente deje de alabarla (Prólogo I, 25).

Se aleja entonces la posibilidad de definir claramente un género y un discurso determinados.

En el Prólogo II el segundo autor nos ayuda a ver más claramente este punto, pues él reacciona frente a otra obra ficticia, el *Quijote* de Avellaneda. La voz narrativa aquí es obviamente la del segundo autor en la obra, el mismo narrador que buscó otros manuscritos en I, 9. La reacción de este segundo autor ante el *Quijote* apócrifo implica que no hay ninguna otra historia del caballero excepto la suya. Lo que se relata bajo el pretexto irónico de historia (mediante el recurso del primer autor-historiador Cide Hamete) es, en fin, solamente un hecho artístico, un discurso limitado al poder creativo de un narrador. El segundo autor lo confirma cuando dice:

> esta segunda parte de *Don Quijote* que te ofrezco es contado del mismo artificio y del mismo paño que la primera, y que en ella te doy a Don Quijote dilatado y finalmente, muerto y sepultado, porque ninguno se atreve a levantarle nuevos testimonios... (Prólogo II, 583).

Sin embargo parece paradójico que este segundo autor empieza su presentación del discurso de la historia en el primer capítulo de la segunda parte con «cuenta Cide Hamete Benengeli...» después de habernos dicho que el es el inventor de *Don Quijote.* Se ve la misma confusión al leer las últimas palabras de la obra atribuidas al moro:

> Para mí solo nació Don Quijote, y yo para él; él supo obrar y yo escribir; solos los dos somos para en uno, a despecho y pesar del escritor fingido y tordesillesco que se atrevió, o se ha de atrever, a escribir con pluma de avestruz grosera y mal delinada las hazañas de mi valeroso caballero... ,pues no ha sido otro mi deseo que poner en aborrecimiento de los hombres las fingidas y disparatadas historias de los libros de caballerías, que por las de mi verdadero don Quijote van ya tropezando, y han de caer del todo sin duda alguna (II, 74, 1068).

La idea expresada por el moro y dirigida a su pluma nos recuerda de las cosas dichas por el segundo autor. Parece que el campo discursivo de los dos se ha combinado. Podemos decir en fin que la función primaria del narrador en el nivel extradiegé-

---

[15] SPINGARN, pág. 75, hablando de Tasso y el poema histórico dice: «The authority of history gains for the poet that semblance of truth necessary to deceive the reader and make him belive that what the poet writes is true.»

[16] RILEY, pág. 44; explica la idea de concordancia y consonancia en la obra de Cervantes, que se basa en esta relación que se tiene que establecer entre la obra y el lector, o destinatario, mediante un lenguaje válido, sea del campo histórico o del ficticio: «La satisfacción intelectual y la estética se combinan en la mente del lector. De esta manera la obra de arte se transforma en un conjunto de delicadas relaciones entre el autor, la obra y el lector.»

tico es exponer el problema del discurso histórico y de su confusión con un discurso puramente ficticio que se revela en el mismo discurso: un discurso que es básicamente crítico-literario sobre el discurso histórico presentado al lector, pero que es, paradójicamente, contenido por una obra ficticia. El campo está preparado ya para analizar el papel de Cide Hamete Benengeli y la naturaleza de su discurso histórico.

El segundo autor como hemos visto condiciona al lector para que acepte la naturaleza supuesta del discurso que le presenta cuando habla de él en términos de historia y establece los fundamentos de este tipo de relato. La importancia del papel de este discurso se ha visto al hablar nosotros de los niveles narrativos, pero volvamos sobre el asunto. El encuentro de la «Historia de Don Quijote de la Mancha, escrita por Cide Hamete Benengeli, historiador arábigo» (I, 9, 94) desempeña un papel importantísimo en cuanto al establecimiento de la ironía del juicio del segundo autor sobre el discurso del moro y en cuanto al problema de la naturaleza del discurso de la historia y del discurso propiamente ficticio, lo verosímil que llega a ser un tema principal de la obra. Habíamos sugerido que, de una manera sutil, lo que importaba más al segundo autor era el encontrar algún discurso que cumpliera el relato ya empezado más que encontrar el personaje Don Quijote y su mundo. Esto nos fijó la atención en el discurso mismo del moro y, como resultado, un discurso llega a ocupar el nivel diegético de la obra. Se puede decir que esto nos aleja de tratar del *Quijote* en términos «realistas» y exige más esfuerzo del lector para entender la obra en términos distintos. El caso de suspenso entre los capítulos 8 y 9, la ruptura del supuesto tiempo real hasta aquel momento y el establecer un «tiempo lógico» remite a este plano de comprensión [17]; con la introducción del moro en el texto nos evidencia el juego, al cual ya se ha aludido, entre la naturaleza del discurso histórico y del discurso literario. Lo que se descubre en el caso de Cide Hamete es que aquel discurso no alcanza a relatar tan fiel y objetivamente los hechos ocurridos como se suele creer; se duda de la credibilidad del historiador [18].

---

[17] ROLAND BARTHES en «Introducción al análisis estructural de los relatos» en *Comunicaciones* (Buenos Aires: Ed. Tiempo Contemporáneo, 1972), pág. 39 explica que «unidades, contiguas desde un punto de vista mimético, pueden estar separados por una larga sucesión de inserciones que pertenecen a esferas funcionales completamente diferentes: así se establece una suerte de tiempo *lógico* que tiene poca relación con el tiempo real...» Del papel del «suspenso» en la narración dice: «el "suspenso" es pues un juego con la estructura destinado, si se puede decir, a arriesgarla y a glorificarla; constituye un verdadero "thrilling" de lo inteligible: al representar el orden en su fragilidad, realiza la idea misma de la lengua: lo que aparece como lo más patético es también lo más intelectual: el "suspenso" atrapa por el "ingenio" y no por la "emoción" (págs. 39-40). Wolfganga Iser en «Indeterminacy and the Reader's Response» en *Aspects of Narrative: Selected Papers from the English Institute* (Nueva York: Columbia Univ. Pr., 1971), pág. 12 describe «indeterminacy» o «gaps of literary texts» como un elemento básico para la reacción estética. Su efecto, que de cierta manera sugiere el juego de sentidos en el *Quijote*, se explica así, pág. 21: «Instead of offering the reader a single and consistent perspective through which he is supposed to look ata the evets narrated the author provides him with a bundle of multiple viewpoints, the center of which is continually shifted. Thease comments thus open a certain free play for evaluation and permit new gaps to arise in the text.»

[18] La pregunta que surge es quizá la de Barthes respecto de la historia en «El discurso de la historia», en *Estructuralismo y literatura*, ed. José Sazbón (Buenos Aires: Ediciones Nueva Visión, 1970), pág. 37: «la narración de los hechos pasados, sometida por lo general en nuestra cultura, a partir de los griegos, a la sanción de la "ciencia" histórica, colocada bajo la imperiosa "racional"» ¿difiere realmente por algún rasgo específico, por una indudable pertinencia, de la narración imaginaria tal como se la encuentra en la epopeya, la novela o el drama?

La «falla», digamos, básica del discurso objetivo histórico de Cide Hamete es que su acto de enunciación tiene la tendencia de perder su poder representativo, es decir, el proceso de la enunciación se interpone en el relato, y el contacto con los hechos del hidalgo y su mundo se suspende. Ruth El Saffar ha advertido este problema de la simultaneidad de la narración y de los hechos narrativos: «At times he [Cide Hamete] seems to be right upon Don Quixote and Sancho's footsteps allowing their actions to dictate his words. Suddenly, however, he will shift his position and reassert his forenowledge of the end and over all control by revealing something which no actual spectator could relate.» [19] Tenemos varios ejemplos de estos signos de la enunciación [20] que nos fijan la atención en el historiador, el enunciante de este discurso. Cide Hamete dice que se sintió incómodo al relatar el capítulo del encantamiento fingido de Dulcinea hecho por Sancho y la reacción del caballero porque estaba «temeroso de que no había de ser creído» (II, 10). Aunque la realidad que tiene que relatar parece tan increíble, la narra «sin añadir ni quitar a la historia un átomo de la verdad, sin dársele nada de objeciones que podían ponerle de mentiroso» [21]. Cide Hamete no quiere que se le eche la culpa por la naturaleza apócrifa aparente del episodio de la cueva de Montesinos. En este caso habla directamente al lector:

> y si esta aventura parece apócrifa, yo no tengo la culpa, y así, sin afirmarla por falsa o verdadera, la escribo. Tú, lector, pues eres prudente, juzgar lo que te pareciere, que ya no debo ni puedo más... (II, 24, 713).

El incluye en su historia un comentario sobre su propio acto de enunciación, por ejemplo, cuando se critica respecto de sus digresiones en la primera parte. Dice que continuará siendo fiel a la relación exclusiva de los hechos, según ocurra naturalmente en la segunda parte:

> También pensó, como él dice, que muchos, llevados de la atención que piden las hazañas de Don Quijote, no la daría a las novelas, y pasarían por ellas o con prisa, o con enfado, sin advertir la gala y artificio que en sí contienen... Y así, en esta segunda parte no quiso ingerir novelas sueltas ni pegadizas, sino algunos episodios que lo pareciesen, nacidos de los mesmos sucesos que la verdad ofrece... (II, 44, 848-849).

Pero, irónicamente, en el pasaje que sigue se afirma su capacidad como historiador, lo cual falsea lo que acaba de decir [22]:

> y, pues se contiene y cierra en los estrechos límites de la narración, teniendo habilidad, suficiencia y entendimiento para tratar del universo todo, pide no desprecie su trabajo, y se le den alabanzas, no por lo que escribe, sino por lo que ha dejado de describir.

Este poder es claramente exhibido, por ejemplo, en el intento del moro de presen-

---

[19] RUTH EL SAFFAR, «The Function of the Fictional Narrator in *Don Quixote*» *Modern Language». Notes*, March 1968, pág. 167.

[20] BARTHES en «El discurso...», págs. 37-43 habla de los shifters del discurso histórico como signos que remiten a la enunciación.

[21] Cf. la reacción del traductor a la plática de Sancho y Teresa en II, 5, que demuestra la misma preocupación.

[22] Véase a FORCIONE, pág. 146.

tar siempre los detalles más lúcidos de una situación y evitar confusión o malas interpretaciones por parte del lector. Cide Hamete clarifica varios aspectos oscuros, de los cuales citamos algunas instancias de la segunda parte. El explica, por ejemplo, quién es el Caballero de los Espejos después de su encuentro con Don Quijote en el capítulo anterior (II, 15). Se llega a saber que Maese Pedro es realmente Ginés de Pasamonte para entender la reacción de éste frente al caballero y su escudero (II, 27). El episodio de la «cabeza encantada» se explica para el lector (II, 62) como el artificio de la aventura de Altisidora (II, 70). Sin embargo, todas las descripciones de la realidad dadas por Cide Hamete en la primera parte componen el discurso objetivo, «realista», histórico, pero la mención del papel del historiador en este discurso, especialmente en los ejemplos últimamente citados que remite a su propio acto de la enunciación, sugiere otra función del narrador y otro tiempo además del histórico: «La presencia de signos explícitos de enunciación en la narración histórica apuntaría a "descronologizar" el "hilo histórico" y a restituir...un tiempo complejo, paramétrico, no lineal, cuyo espacio profundo recordará el tiempo mítico de las viejas cosmogonías ligado por esencia, también él, a la palabra del poeta o del adivino.» [23] Visto así, el historiador está en el mismo campo del segundo autor en cuanto a la libertad que toma con las exigencias de su disciplina; otra vez se han mezclado lo histórico y lo ficticio.

La libertad de Cide Hamete se expresa en el texto con los puntos de vista personales del historiador que aparecen en el texto. No alcanza a describir todo objetivamente y va más allá de los límites de su papel como historiador. El moro incluye en su historia algunas manifestaciones de emoción u opinión. Expresa su alegría con «¡Bendito sea el poderoso Alá!» cuando tiene otra vez al hidalgo y a su escudero en el camino (II, 8). Expresa su admiración por la valentía de Don Quijote en la aventura de los leones, y su inhabilidad para contar convincentemente los hechos del caballero:

> «¡Oh fuerte y sobre todo encarecido y animoso Don Quijote de la Mancha, espejo donde se pueden mirar todos los valientes del mundo... Con qué palabras contaré esta tan espantosa hazaña, o con qué razones la haré creíble a los siglos venideros... Tus mismos hechos sean los que te albeen, valeroso manchego; que yo les dejo aquí en su punto, por faltarme palabras con que encarecerlos.» (II, 17, 657).

Hace una larga crítica sobre la pobreza de Don Quijote (II, 44, 853). En otro instante Cide Hamete lamenta no haber aistido a un incidente en particular: el encuentro de don Quijote con doña Rodríguez: «Aquí hace Cide Hamete un paréntesis, y dice que por Mahoma diera, por ver ir a los dos así asidos y trabados desde la puerta al lecho, la mejor almalafa de dos que tenía» (II, 48, 882). El historiador aún encuentra un

[23] BARTHES, «El discurso...», pág. 40. Además esto nos recuerda la descripción de la historia en el texto mismo, «émula del tiempo, depósito de las acciones, testigo de lo pasado, ejemplo y aviso de lo presente, advertencia de lo porvenir» (I, 9, 95). También se puede ver una relación aquí con la idea de Cide Hamete como historiador y encantador, como nota RILEY, pág. 333: «Al presentar a Benengeli como un historiador Cervantes respeta el compromiso que el novelista adquiere respecto a la historia. Al desacreditarle diciendo que es moro, pone de manifiesto que la novela no narra hechos que deban ser creídos al pie de la letra. Al tratarle como encantador reconoce que el novelista tiene derecho a operar en regiones extra-históricas. Cervantes nos hace darnos cuenta de cuál es la naturaleza de la verdad novelística y del carácter ficticio de la novela.»

momento para filosofar un poco sobre la naturaleza de la fortuna (II, 53, 811). Además, se registra una censura suya a los duques: «y dice más Cide Hamete, que tiene para sí ser tan locos los burladores como los burladōs, y que no estaban los duques dos dedos de parecer tontos, pues, tanto ahínco ponían en burlarse de dos tontos» (II, 70, 1041).

Se puede decir que en el nivel verbal el historiador del *Quijote* también ejerce su libertad a través del uso de signos ambiguos en su discurso. La mayor parte de las situaciones, los personajes y las cosas descritas por Cide Hamete sólo «parecen», «deben ser», o «muestran ser» y no *son* en definitiva [24]:

> Que no parecía sino que en aquel instante le habían nacido alas a Rocinante, según andaba de ligero y orgulloso. (I, 19, 173)
> En esto, parece ser, o que el frío de la mañana, que ya venía, o que Sancho hubiese cenado algunas cosas lenitivas o que fuese cosa natural —que es lo que más se debe creer— a él le vino en voluntad y deseo de hacer por él... (I, 20, 185)
> pero a todo puso silencio un pasajero que en aquella sazón entró en la venta, el cual en su traje mostraba ser cristiano recién venido de tierra de moros... (I, 37, 385).
> Llevaba la espada sobre el hombro, y en ella puesto un bulto o envoltorio, al parecer, de sus vestidos, que al parecer, debían de ser los calzones o gregüescos... ,la edad llegaría a diez y ocho o nueve años; alegre de rostro, y, al parecer, ágil de su persona. (II, 24, 716)
> su capitán, el cual mostró ser de hasta edad de treinta y cuatro años, robusto, más que de mediana proporción... (II, 60, 975).

Para él las cosas son solamente aparentes, lo cual no favorece la credibilidad de sus palabras como historiador. Otra vez queda la ambigüedad —uno quiere creer a causa del recurso del historiador y la autoridad supuesta de su disciplina, pero al fin y al cabo se sabe que las verdades son solamente verdades a medias. En el discurso histórico los signos verbales o los significantes deben remitirnos directamente a la realidad (a un referente), pero si estos significantes en sí mismos expresan duda, el poder objetivo del discurso se desvanece y se sugiere que ésta pertenece al campo de lo subjetivo [25]. En el caso del *Quijote* esta idea nos remite a la importancia de la inteligibilidad del texto, la unidad y la lógica de la imitación, más que su poder representativo mismo [26].

Para resumir nuestro análisis de los narradores y sus discursos podemos decir que los dos crean un meta-lenguaje en la obra, es decir, un discurso que mira a sí mismo y a su propia naturaleza. «For Cervantes the word simultaneously resonates with its old magical quality and turns back on itself expressing its own emptiness as an arbitrary or conventional construct... the fictional world is repeatedly converted into a multiple regress of imitations that call attention in various ways to their own status as imi-

---

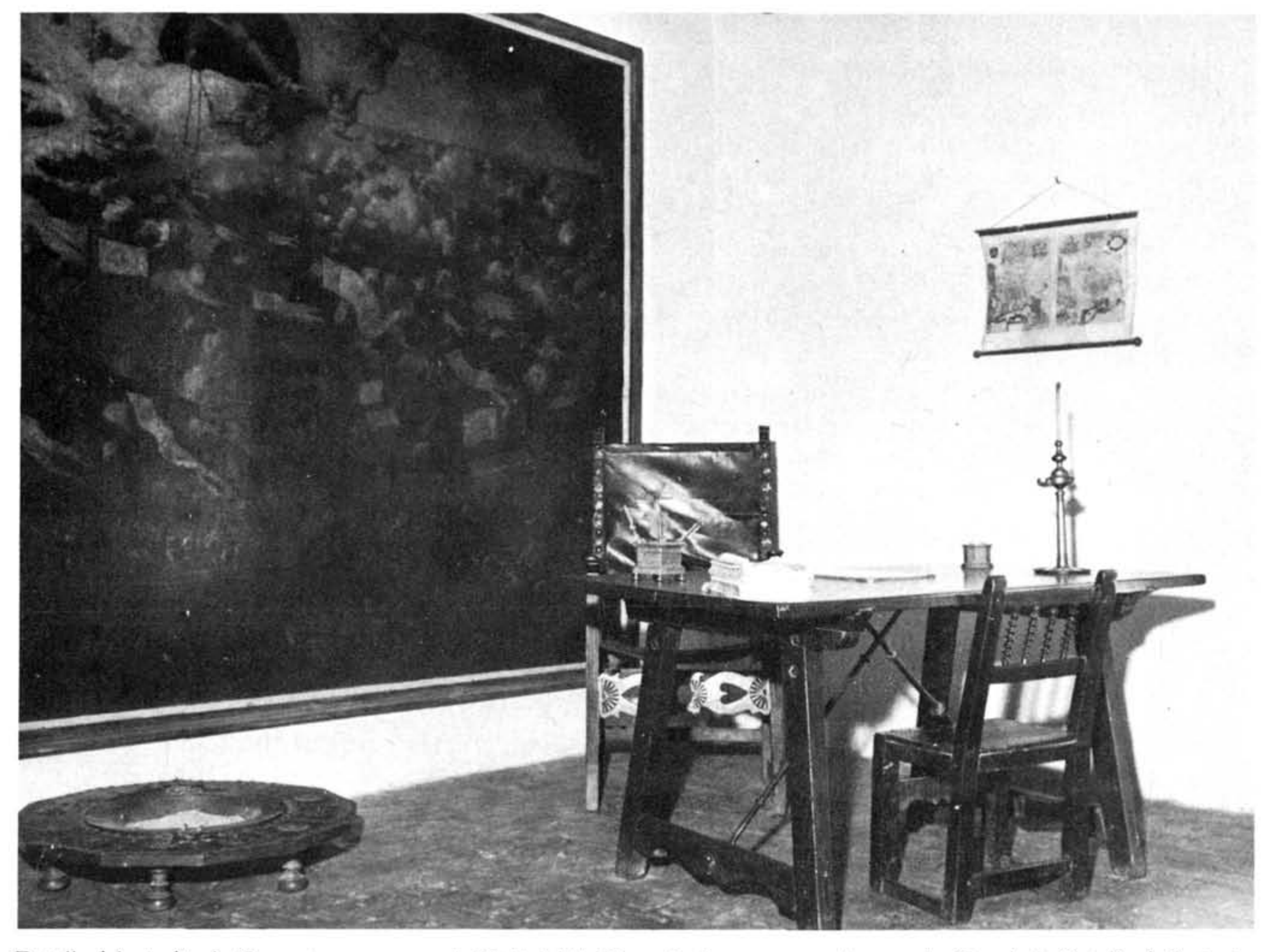
[24] Véase RICHARD L. PREDMORE, *The World of Don Quixote* (Cambridge; Harvard Univ. Pr., 1967), págs. 53-83 para un estudio detallado de este asunto.

[25] BARTHES, «El discurso...», pág. 49.

[26] BARTHES, «Introducción...», pág. 43 dice «la función del relato no es la de "representar", sino el montar un espectáculo que nos sea aún muy enigmático, pero que no podría ser de orden mimético; la "realidad" de una secuencia no está en la sucesión "natural" de las acciones que la componen, sino en la lógica que en ella se expone, se arriesga y se cumple...»

tations.»[27] El texto llega a ser auto-referencial a causa de la conciencia de los narradores respecto del arte de la enunciación y el proceso mismo del discurso.

ROBERT M. FORD



Detalle del estudio de Cervantes en su casa de Valladolid. Como fondo, una gran pintura alegórica de la Batalla de Lepanto

---

27 ROBERT ALTER, *Partial Magic* (Berkeley and Los Angeles: Univ. of California Pr., 1975), pág. 11.

Don Quijote: *Caballero de la Triste Idea*

Cervantes nos dice (Prólogo, I, 25) que un amigo le avisó que unos de los muchos objetivos, al escribir *Don Quijote,* fuera escribir con «palabras significantes, honestas y bien colocadas», dando a entender «sus conceptos sin intricarlos y escurecerlos» [1]. Ha habido un sinfín de disputas sobre la intención de Cervantes porque no podía seguir los consejos de su amigo. Cervantes tuvo que «intricar» y «escurecer» sus conceptos porque, bajo el pretexto de satirizar los libros de caballería, hacía un juego peligroso: él ridiculizaba los gastados conceptos extremistas de la Contra-Reforma, específicamente uno, el cristianismo militante, concepto fundamental de la caballería andante [2].

Al proponer que el apodo «El Caballero de la Triste Figura» puede ser interpretado como «El Caballero de la Triste Idea», a mi manera, trato de resolver la ya cansada disputa perpetuada por Peter Russell en su estudio *«Don Quixote* as a Funny Book» [3]. Parece que mi interpretación apoya la declaración de Sismondi 'de que *Don Quijote* es «le livre le plus triste qui ait jamais été écrit» [4]y una que rechaza la de Russell que *Don Quijote* es «simply a brilliantly, successful funny book» y que «Cervantes simply wanted to give his readers something to laugh at» [5]. En realidad, el propósito de este trabajo, aunque no se ve en el título, es probar que el apodo es una síntesis de unas posiciones antitéticas como las de Sismondi y Russell [6]. La intención de Cervantes encuentra una interpretación más precisa en una observación denigrada por Russell, la de Lord Byron: «Of all of the tales "this the saddest... and more sad/Because it makes us smile..."» *(Don Juan,* Canto 13). Es decir, uno de los propósitos de Cervantes fue escribir una historia tragi-cómica en la cual se sintetizan, se reconcilian los principios dualistas no sólo

[1] MIGUEL DE CERVANTES SAAVEDRA: *El ingenioso hidalgo Don Quijote de la Mancha,* edición y notas de Martín de Riquer, (Barcelona, 1959), pág. 25 (todas las citas son de esta edición).

[2] BRUCE WARDROPPER, *«Don Quixote:* Story or History?». *Modern Philology,* 63 (August, 1965), 10-11. «If the evert target of his satire is the romances of chivalry, it can hardly be the principal one... he chose to satirize human credulity in a dangerous way... Irony is the form of Cervantes protest against Tridentine dogmatism had to take...» Cuando Wardroppoer habla de «human credulity» es de suponerse que haga referencia oblicua a la creencia en la religión católica.

[3] PETER RUSSELL, *«Don Quixote* as a Funny Book» *MLR,* 64 (1969), 302-26

[4] MAURICEBARDON,*(Don Quichotte en France au XVIIeme et au XVIII siecle,* 1605-1815, 2 vols. [París, 1813], I, iii) sacó de la declaración de la obra de Sismondi *(De la Litterature du Midi de l'Europe,* [París, 1813]), según Russell.

[5] RUSSELL, págs. 312-13.

[6] WARDROPPER (pág. 11), entre otros, habla de la síntesis efectuada por Cervantes: «These characters —all of Cervantes characters— are compounds of antithetical qualities. This is the human reality he was seeking to convey. And the work itself —a fusion of chivalric, sentimental, pastoral, picaresque fiction, of short histories and poems— reflects this many-sided make up of man. Hybridization is the artistic means chosen to present Cervantes' sense of the complexity of truth.»

artísticos, sino filosóficos, religiosos, sociales [7]. El apodo «El Caballero de la Triste Figura», compuesto de «palabras significantes, honestas y bien colocadas», es un ejemplo de esta síntesis.

Se ha escogido el ejemplo de «El Caballero de la Triste Figura» porque es éste el apodo que Peter Russell escogió para rechazar la noción de síntesis y defender su idea de que la intención de Cervantes fue principalmente sencilla y única: Escribir una novela cómica [8].

[7] Es expresión artística tradicional de la síntesis de la dialéctica de la tesis y de la antítesis el supuesto dualismo de la naturaleza del universo. El proceso dialéctico es uno en el cual verdades contrarias, verdades defectivas se armonizan. La síntesis resulta en una verdad más perfecta. Unos conceptos contrarios son *sic et non;* el ser y el parecer; la razón y la fe; lo humano y lo divino; la paz y la guerra; la tragedia y la comedia; lo bueno y lo malo; lo claro y lo oscuro, etc. Se ve el proceso dialéctico entre conceptos contrarios en los poemas de la Edad media, *Razón de amor* (entre el agua y el vino) y en *Elena y María.* Cervantes hace referencia indirecta a una síntesis esperada cuando dice en los versos de cabo roto «Urganda la desconocida» (Elogios, I, 32): «según siente Celesti-/libro, en mi opinión, divi-/si encubriera más lo humano...». En otras palabras, si hubiera una síntesis más balanceada, el libro sería perfecto. En *La Celestina,* Fernando de Rojas combina y unifica la Edad Media y el Renacimiento; lo cómico y lo trágico; el lenguaje más popular con el más estilizado; el análisis de los más bajos apetitos junto a los sentimientos más refinados; la técnica narrativa de la novela con la acción dialogada del teatro, etc. Desde luego, otros artistas intentaron expresar esta dialéctica en sus obras. Unos ejemplos son *El Caballero de Olmedo,* de Lope de Vega, obra influenciada enormemente por *La Celestina; El burlador de Sevilla,* de Tirso de Molina; los pintores manieristas como Caravaggio y El Greco en sus cuadros tenebristas. En *El Caballero de Olmedo,* de Lope, se ven lo trágico y lo cómico, lo sacro y lo profano, la clase noble con la más baja, el amor natural ganado por lo innatural (la necromancia). En cuanto a *El burlador,* cuando se montó esta obra en junio de 1973 en California State University, Los Angeles, en colaboración con la Real Escuela de Arte Dramático de Madrid por una beca de la Fundación Del Amo, durante las muchas discusiones de cómo se debía representar artísticamente, los elementos claroscuros eran obvios no sólo a mí, el director, sino a los otros técnicos responsables por el montaje. Unos pocos ejemplos son las primeras escenas en que figuran don Juan, Isabel, don Pedro y el Rey de Nápoles; el hecho de que el enemigo implacable de don Juan es una estatua de piedra y don Juan es una de carne y hueso; el comentario de Catalinón —refiriéndose al Marqués de la Mota— «Señor Cuadrado, o señor Redondo, adiós». En cuanto a la mezcla de lo trágico y lo cómico, lo sacro y lo profano, ya se sabe que es muy conocida. Véanse las últimas escenas para ver cómo se efectúa la síntesis. También consúltense «Dialectic» *The Great Ideas, A Syntopicon of Great Books of the Western World,* ed. Mortimer J. Adler (Chicago, 1952), I, 345-52; KURT SINGER, *The Idea of Conflict* (Melbourne, 1949); ARCHIE J. BAHM, *Polarity, Dialectic and Organicity* (Springfield, Illinois, 1970).

[8] RUSSELL hace los siguientes comentarios: «Spanish critics... have allowed themselves to be persuaded that the book somehow synthesises important aspects of the national character and that, of course, makes it rather difficult to entertain the possibility that Cervantes simply wanted to give his readers something to laugh at.» (págs. 312-13.) Sigue diciendo que «it seems, therefore, that some of the headier dualities which modern criticism has read into the association and relationship of rhwaw two characters (se refiere a Don Quijote y Sancho) would greatly have surprised their creator who probably thoytht of them as simply representing the twin faces of folly» (pág. 322). Agrega que «a careful scrutiny of the text of both parts of *Don Quixote* seems to me to provide, then, no grounds for suggesting that Cervantes himself thought of his book —except, of course, for those sections in which the knight and his squire are temporalily put on one side— as anything other than a funny book. It is true that there are a few, very few passages which taken in isolation, might seem to suggest that Cervantes conceived at least mementarily, that it might be possible for his readers or some of them, to see the knight as something other than a merely laughable figure. But in all these passages, the drift of Cervantes' meaning is always ambiguous and, in any case, it taken in the sense to which I have just alluded, contradicted by his overall attitudes» (pág. 324). Al defender su tesis dice que «the author's intention as set out in the prologue to Part I: reading the tale he tells us, the melancholic is to be made to laugh and he whose disposition is naturally merry is to be made to laugh louder..., procurad también que leyendo vuestra historia el melancólico se mueva a risa, el risueño la acreciente» (pág. 312). Russell, desgraciadamente, saca sólo esa parte del consejo del amigo de Cervantes que le conviene. Debía haberlo citado todo porque en las palabras suprimidas por Russell se ve toda la inten-

En su estudio, Russell habla de cómo varios traductores han traducido al inglés este apelativo. Insiste en que las interpretaciones que dan a entender sólo el parecer cómico de Don Quijote sean las correctas porque «this, after all, must be what Cervantes meant» [9]. No sorprende, pues, que Russell crea que las traducciones tales como «Knight of the Ill-Face» de Gayton son más fieles a la intención de Cervantes que las traducciones como «Knight of the Sorrowful Figure» de Madariaga. Opino que la traducción al inglés que incluye la palabra «figure» es más justa porque «figure» permite que haya, por lo menos, dos significados, lo cual es necesario porque el apodo es moneda de dos caras: La una que Don Quijote, al ser nombrado así por Sancho, de veras, presenta un como desgarbado y poco cuidadoso parecer; la otra que, a la vez, don Quijote presenta un lamentable y poco cuidadoso ser. Esta da a entender el significado idealista, serio del apodo; aquélla, el materialista, cómico. Expresado de otra manera, en ese momento de su historia, Don Quijote es una desgarbada figura cómica que, por medio de sus hazañas, por medio del papel que ha escogido, ha hecho efecto, un concepto o una idea lamentable y triste. Y siguiendo la directriz de Don Quijote mismo, es una idea religiosa (II, 596). En el apodo, Cervantes fundió la forma con el fondo, el ser con el parecer, lo cómico con lo triste, *etcétera.*

Dejando a un lado, por el momento, las descripciones detalladas que nos da el historiador de los episodios en cuestión y tomando en cuenta las consideraciones lingüísticas, es evidente que Cervantes, a quien le gustaban tanto los juegos de palabras, tenía conciencia de la etimología del término «figura» y especialmente de su poder como recurso poético. Las investigaciones filológicas más elementales divulgan que el significado de la palabra «figura» no se limita a «la forma exterior de un cuerpo». Quizá el estudio más valioso que muestra los distintos significados posibles de «figura» es el de Eric Auerbach, «Figura» publicado por primera vez en *Neue Dantestudien* (Istanbul, 1944) [10]. Entre la multiplicidad de significados que Auerbach discute en su trabajo —por ejemplo, los significados *forma, alegoría, símbolo, idea*— se encuentra el de *historia* o *littera,* es decir, el orden y la interpretación descriptiva de los acontecimientos y de los hechos dignos de memoria; y que los significados *historia* o *littera* y *figura,* los tres,

---

ción de Cervantes, no sólo la cómica. Dice el amigo: «Procurad también que, leyendo vuestra historia, el melancólico se mueva a risa, el risueño la acreciente, el simple no se enfade, el discreto se admire de la invención, el grave no la desprecie, ni el prudente deje de alabarla» (*Don Quijote,* Prólogo, I, 25). Parece que, con intención, Russell haya dejado unas cartas boca abajo para defender su tesis. Y es de notarse que Russell se refiere a las conclusiones de ERIC AUERBACH, (*Mimesis, The Representation of Reality in Western Literature,* traducido del alemán por Willard Trask [New York, 1963], págs. 291-315) tocante a Don Quijote, especialmente el episodio en el cual a éste se le da el nombre del *Caballero de la Triste Figura.* Es curioso que Auerbach no mencione en absoluto los posibles significados del apodo. Ni tome en consideración las posibles interpretaciones del papel religioso de la profesión de Don Quijote; tampoco la relación que Dulcinea hace a la caballería andante. Se sabe que la tradición medieval-renacentista de leer un libro (el *lectio)* consistía en tres pasos: 1) la *littera,* 2) el *sensus* —el significado obvio, superficial—, 3) la *sententia* —el significado «intrincado» y «escurecido». Parece que Russell, bajo la influencia de Auerbach, se ha contentado con los primeros dos pasos.

[9] RUSSELL, pág. 317.

[10] ERIC AUERBACH, Scenes from the Dramas of European Literature, traducido al inglés por Raplh Manheim (Nueva York, 1959), págs. 11-76. El estudio se divide en cuatro partes: (1) From Terence to Quintilian (2) *Figura* in the Phenomenal Prophecy of the Church Fathers (3) Origin and Analysis of Figura Interpretation (4) Figural Art in the Middle Ages.

pueden usarse alternativamente [11]. De más importancia, Auerbach explica que cuando se usa *figura* en el sentido de *historia* o *littera* como recurso retórico, representa no sólo una persona histórica o un evento histórico, sino una historia prefigurada. Es decir, la figura sacada de la historia prefigura otra historia que todavía queda por realizarse [12]. Auerbach agrega que se usa *figura* para expresar e insinuar lo que, por razones políticas, no puede ser discutido abiertamente [13]. Indica también que hay semejanzas entre la figura y otro recursos poético, el símbolo. Los dos tienen la función de ordenar e interpretar la vida en un sentido religioso o en un sentido relacionado, pero Auerbach aclara que la diferencia principal entre el símbolo y la figura es que la figura siempre se basa en la historia, pero el símbolo, no. La figura es una interpretación y una prefiguración de historia; el símbolo es sólo una interpretación de la vida misma o de la naturaleza, pero los dos interpretan lo importante, lo sagrado que afecta el pensamiento y la vida de la cultura bajo consideración [14]. Auerbach hace la observación de que la historia, a pesar de basarse en lo concreto —personajes y eventos reales— queda para siempre una figura que necesita ser interpretada [15]. Así que se puede inferir que, a fin de cuentas, la historia es metáfora; que no hay tal cosa como historia objetiva, verdadera; que en cualquier historia, lo verdadero y lo imaginado siempre se funden; por consecuencia, *Don Quijote,* como dice Unamuno, «es verdadera historia y no una novela» [16], o como Bruce Wardropper lo expresa en su excelente estudio *«Don Quixote:* Story or History?»: «To a greater or lesser degree all history merely pretends to be his-

[11] Ibíd., pág. 47. «Beside the opposition between *figura* and fulfillment or truth, there appears another between *figura* and *historia; historia* or *littera* is the literal sense or the event related; *figura* is the same literal meaning or event in reference to the fulfillment cloaked in it, and this fulfillment itself is *veritas,* so that *figura* becomes a middle term between *littera-historia* and *veritas.* Of course *figura* and *historia* may often be used interchangeably... both *historiare* and *figurare* mean «to represent in images» «to illustrate», the first however only in the literal sense, the second also in the sense of "to interpret allegorically".»

[12] Ibíd., pág. 53. «Figural interpretation establishes a connection between twou events or persons, the first of which signifies not only itself but also the second, while the second encompasses and fulfills the first. The two poles of the figure are separate in time, but both, being real events or figures, are within time.»

[13] Ibíd., págs. 26-7. «... but the figure which was the regarded as the most important and seemed before all others to merit the name of figure was the hidden allusion in its diverse formas. Roman orators had developed a refined technique of expressing or insinuating something which for political or tactical reasons, or simply for the sake of effet, had best remain secret or at least unspoken. Quintilian speaks of the importance attached to training in this technique in the schools of rhetoric, and tells us how speakers would invent special cases, *controversiae figuratae,* in order to perfect and distinguish themselves in it. As «word figures» he finally mentiones intentional solecisms, rhetorical repetition, antethesis, phonetic resemblances, omissions of a word asyndeton, climas, etc.» En cuanto a estos últimos recursos mencionados, es obvio que Cervantes tenía conciencia de ellos porque abundan por toda la novela.

[14] Ibíd., pág. 57. «These symbolic or mythical forms have certain points of contact with the figural intepretation; both aspire to interpret and order life as a whole; both are conceivable only in religious or related spheres. But the differences are self-evident. The symbol must possess magic power, not the *figura,* the *figura,* on the other hand must always be historical, but not the symbol... What actually makes the two forms completely differente is that figural prophecy relates to an interpretation of history... while the symbol is a direct interpretation of life and originally no doubt for the most part, of nature.»

[15] Ibíd., págs. 58-9. «Thus history, with all its concrete force, remains forever a figure cloaked and needful of interpretation.»

[16] MIGUEL DE UNAMUNO y JUGO «Glosa a un pasaje del Cervantino Fielding» *Obras completas* (Madrid, 1967) VIII, 1229.

tory... works such as the *Lazarillo de Tormes* and *Don Quixote,* also pretend to be history.» [17]

Ahora, aplicando las posibles definiciones de la palabra *figura* y los ya discutidos usos como recurso poético se ve que puede haber más de una interpretación del apodo, pero parece que Don Quijote no es una figura porque no es personaje histórico. Sin embargo, si uno toma en cuenta los juegos que Cervantes hace por toda la novela con la historia, con el historiador, el falso cronicón y con lo que se llama «la realidad» o «la verdad» —el esperado punto de partida de cualquier historia— se ve que Cervantes, al explotar las nociones tradicionales de estos conceptos, fundió las dos clases de historia, la *eikastike* (imitación verdadera) y la *phantastike* (imitación falsa) [18], formando una síntesis que borra las líneas divisorias entre la historia verdadera (relato de los hechos verdaderos) y la historia ficticia (relato de los hechos fantásticos, imaginados). Las dos se hacen una [19]. Por ejemplo, el verdadero caballero histórico El Cid y unos caballeros ficticios como «El Caballero de la Ardiente Espada» (I, 38) son mezclados como si fueran iguales; Don Quijote, caballero ficticio habla de sí mismo como verdadero caballero, cuya historia verdadera todo el mundo lee (II, 554-60); Cervantes, verdadero escritor histórico figura en una historia ficticia (I, 75; 407). Sigue, pues, que no es mucho decir que Cervantes explotó el uso del recurso figura, efectuando la síntesis ya mencionada cuando usó a Don Quijote, el ficticio personaje histórico para interpretar un verdadero hecho histórico ya pasado que prefigura una historia que ya queda por realizarse. Lo hace, como Auerbach explica, a la manera de Dante en *La Divina Comedia,* en la cual éste emplea a Catón, un verdadero personaje histórico para prefigurar una historia verdadera por medio de otras imaginada [20]. Por consiguiente, la intención «intricada» y «escurecida» de Cervantes era dar a entender que la «vertiente poética» era la «vertiente histórica» [21], considerando el poder del Santo Oficio en aquel entonces sobre los escritores y las intenciones de sus obras literarias.

Ahora bien, para que *figura* concuerde con la historia etimológica y poética ya discutida, es necesario que haya evidencia en la novela que muestre, por lo menos, dos significados que se puedan aplicar al apodo «El Caballero de la Triste Figura»; que el uno indique el parecer de Don Quijote y que el otro indique el ser, formando una síntesis; y que el ser sea su historia y que esa historia represente e interprete lo importante, lo sagrado que afecta el pensamiento y la vida de la cultura bajo consideración;

---

[17] WARDROPPER, pág. 4.

[18] Véase «Plato» *Philosophies of Art and Beauty,* edición y notas de ALBERT HOFSTADTER y RICHARD KUHNS (Nueva York, 1964), pág. 4. «There must be true imitation *(eikastike)* and not false imitation *(phantastike)* ...»

[19] AUBRY G. F. BELL, *Cervantes* (Norman, Oklahoma, 1947), pág. 88. «*Don Quixote* is both true and imaginary; it is a *historia verdadera* and it is a *historia imaginada* (I, 22) Cervantes bends his whole genius to reconcile the two worlds.»

[20] AUERBACH, pág. 67. «The character of Cato as a severe, righteous and pious man, who in a significant moment in his own history and in the providential history of the world sets freedom above life, is preserved in its full historical and personal force; it does not become an allegory for freedom; no, Cato of utica stands there as a unique individual, just a Dante saw him; but he is lifted out of the tentative earthly state in which he regarded political freedom as the highest good... and transposed inot a state of definitive fulfillment... the *ben dell'intelletto,* the highest good, the freedom of the immortal soul in the sight of God.»

[21] AMÉRICO CASTRO, *El pensamiento de Cervantes* (Madrid, 1925), pág. 30.

que esa historia prefigure futura historia y que la interpretación y la prefiguración expresen conceptos que, por razones políticas, no se discuten abiertamente.

Don Quijote recibe el nombre durante la aventura de los encamisados, en la cual, unos sacerdotes enlutados van de noche a Segovia acompañando el cadáver de un caballero que murió en Baeza de unas calenturas pestilentes. A Don Quijote se le figura que en la litera deben llevar a algún mal herido o a un muerto caballero «cuya venganza» a él sólo está reservada. Se mete en este dibujo [22] poniéndose en la mitad del camino por donde los sacerdotes forzosamente han de pasar. Quiere saber vidas ajenas y les pregunta quiénes son, de dónde vienen, a dónde van y qué llevan en la litera; explicando que es necesario que lo sepa o bien que les castigue por el mal que ellos han hecho al caballero o bien que vengue del tuerto que ellos han cometido. Uno de los encamisados le responde que van de prisa y que la venta está lejos, por consiguiente, no pueden detenerse para contestar todas sus preguntas. En vez de pasar de largo lo que no le va ni viene, Don Quijote insiste en que se detengan; en que sean más bien criados y en que le respondan por que si no, les dice «conmigo sois todos en batalla». La mula de uno de los encamisados se espanta y da con su dueño en el suelo. Un mozo que va a pie, viendo caer al encamisado, comienza a insultar a Don Quijote, el cual ya enojado, se lanza. Los sacerdotes, sin armas, comienzan a correr por el campo dejando al primero que se había caído de la mula. Don Quijote se le acerca y le pone la punta del lanzón en el rostro y le dice que se rinda porque si no le mata. El caído, el bachiller Alonzo López, le responde que se le rompió una pierna cuando Don Quijote hizo que se cayera de la mula. Los demás encamisados huidos, el bachiller, desde luego, tiene que contar su historia a Don Quijote. Después del encuentro, Don Quijote dice al bachiller herido: «Quiero que sepa vuestra reverencia que yo soy un caballero de la Mancha, llamado Don Quijote y es mi oficio y ejercicio andar por el mundo enderezando tuertos y desfaciendo agravios.» (I, 174) El desafortunado bachiller responde:

> —No sé cómo pueda ser eso de enderezar tuertos... pues a mí de derecho me habéis vuelto tuerto, dejándome una pierna quebrada, la cual no se verá derecha en todos los días de mi vida; y el agravio que en mí habéis deshecho ha sido dejarme agraviado de manera que me quedaré agraviado para siempre; y harta desventura ha sido topar en vos que vais buscando aventuras (I, 174).

Antes de que el agraviado bachiller siga el camino Sancho anuncia:

> —Si acaso quisieren saber esos señores quién ha sido el valeroso que tales los puso, diráles vuestra merced que es el famoso Don Quijote de la Mancha, que por otro nombre se llama el *Caballero de la Triste Figura* (I, 174).

Cuando Don Quijote pregunta a Sancho la razón por haberle nombrado el *Caballero de la Triste Figura,* Sancho le explica:

---

[22] Cervantes en los versos de cabo roto «Urganda la desconocida» (Elogios I, 29) dice: «No te metas en dibu-/ni en saber vidas aje-/que en lo que no va ni vie-/pasar de largo es cordu-...» Don Quijote es loco porque al intentar deshacer agravios, enderezar tuertos, enmendar sin razones, mejorar abusos y satisfacer deudas, se mete en dibujos y en saber vidas ajenas que debe haber pasado de largo. Desde luego, no es la única causa de su locura.

... le he estado mirando un rato a la luz de aquel hacha que lleva aquel malandante, y verdaderamente tiene vuestra merced la más mala figura, de poco acá, que jamás he visto; y débelo de haber causado, o ya el cansancio deste combate, o ya la falta de muelas y dientes (I, 175).

Sancho nombra a Don Quijote por los cambios físicos que su amo sufrió en otra aventura, la de los rebaños. Los cambios físicos dan a entender el significado materialista, cómo del nombre, su parecer —una cara de la moneda—. Don Quijote de veras, presenta físicamente una cómica figura desgarbada. Sin embargo, Don Quijote no acepta las razones propuestas por Sancho. Declara:

—No es eso, sino que el sabio a cuyo cargo debe de estar el escribir la historia de mis hazañas le habrá parecido que será bien que yo tome algún nombre apelativo (I, 175).

En otras palabras, él recibe el nombre apelativo no por su aspecto físico, sino por su historia, sus obras, su ser —la otra cara de la moneda—. Don Quijote sigue hablando y menciona la tradición caballeresca de tomar distintos nombres explicando que «por estos nombres e insignias eran conocidos por la redondez de la tierra. Y así, digo que el sabio ya dicho le habrá puesto en la lengua y en el pensamiento ahora que me llamases el *Caballero de la Triste Figura*» (I, 175-76). El hombre que sabe su historia le pone el nombre para que sea conocido por sus hazañas.

Las hazañas hasta este punto en su historia que hacen que se merezca el nuevo apelativo son el armarse caballero, la aventura de Andrés, la aventura de los mercaderes, la aventura de los molinos, la aventura del vizcaíno, la aventura de los gallegos, los sucesos de la venta y la aventura clave, la de los rebaños. Todas estas aventuras ofrecen ejemplos de una presunción, una locura que causa que se meta en dibujos y en saber vidas ajenas, bajo el pretexto de «hacer bien» [23], de amar al prójimo con la ayuda de las armas; de insistir en la supremacía de un solo punto de vista; de hacer guerras religiosas —todos los conceptos por los cuales el cristianismo militante era conocido por la redondez de la tierra.

La aventura principal que causa que Don Quijote sea nombrado el *Caballero de la Triste Figura* por su historia es la de los rebaños, una triste aventura que refuerza la interpretación religiosa de su historia que presenta e interpreta lo importante, lo sagrado que afecta el pensamiento y la vida de la cultura judeocristiana... en este caso, ese aspecto de Don Quijote figura, la Contra-Reforma y el impacto de ésta sobre el pueblo.

Al comenzar la aventura de los rebaños, Don Quijote dice a Sancho:

—Este es el día ¡oh, Sancho!, en el cual se ha de ver el bien que me tiene guardado mi suerte; este es el día, digo, en que se ha de mostrar, tanto como en otro alguno, el valor de mi brazo (I, 161).

Esta ocasión muestra que el valor de su brazo es un valor triste que anda relacionado con el concepto militante del cristianismo, porque los dos rebaños de ovejas que Don Quijote ve en aquella espaciosa llanura son, para él, dos ejércitos, uno compuesto

[23] Don Quijote (II, 880) dice «soy católico cristiano y amigo de hacer bien a todo el mundo; que para esto tomé la orden de la caballería andante que profeso...»

de cristianos y el otro de discípulos del «falso profeta Mahoma» (I, 162). Don Quijote se mete atacándolos y el resultado es desastroso. Más de siete ovejas quedan muertas y Don Quijote queda desfigurado. Las consecuencias son lamentables y, de veras, muestran que el valor de su brazo, a pesar de sus buenas intenciones, es destructor. Y no se complica la cuestión al decir que Cervantes quería usar las ovejas metafóricamente en el sentido bíblico. Según Don Quijote, esta aventura es la razón por la cual se le ha dado el nombre del *Caballero de la Triste Figura.* Sigue, pues, que la razón es religiosa, militante y triste. ¿Qué idea más triste que el cristianismo militante —hacer guerras, matar en nombre de Dios, el amor, el dios que predicaba no sólo el amor al prójimo, sino al enemigo?

Como se ha visto, hay evidencia en el *Quijote,* que muestra que el apodo el *Caballero de la Triste Figura* tiene dos interpretaciones, una que indica el parecer y la otra, el ser; que el ser es historia que representa e interpreta una idea religiosa que afecta el pensamiento y la vida de la cultura judeocristiana y la morisca. En cuanto a entender las razones políticas por las cuales Cervantes no podía discutir abiertamente los excesos de la Contrarreforma, la explicación ya está por entendida. Lo que ha de considerarse ahora es cómo esa historia sirve de prefiguración.

En la aventura de los rebaños, antes de atacarlos, cuando Don Quijote dice a Sancho que es el día en el cual se ha de ver el bien que le tiene guardado su suerte; en que se ha de mostrar el valor de su brazo, Cervantes, por boca de don Quijote, indica que la aventura es una intepretación de su historia que prefigura otra. En efecto, como se ha explicado, se interpreta la historia de la caballería andante, el cristianismo militante, por el valor de su brazo y se ve prefigurado el bien, el final de esta historia que la suerte tiene guardada para el cristianismo equivocado que representa: el fracaso. También en la aventura de los encamisados, cuando Sancho dice que Don Quijote tiene «mala figura», Cervantes, por boca de Sancho, prefigura otra historia, la de Cardenio, el *Roto de la Mala Figura.*

Antes de discutir la relación entre la historia de Don Quijote y la de Cardenio [24], es imprescindible que se tomen en cuenta dos puntos: 1) El móvil principal de las historias de los dos es el amor. 2) Las dos historias son las dos caras de una moneda. Esta vez, la moneda es como uno puede amar. Sus historias no son diálogos de amor, sino manifestaciones equivocadas de amor.

En su historia, Don Quijote, por su fe, por ignorar el parecer al querer hacer bien, llega a conclusiones falsas. Es hombre activo, pero indiscreto, que se mete en dibujos y en saber vidas ajenas que debe haber pasado de largo. Por su presunción —lanzarse antes de averiguar— hace mal en nombre de bien. Es «triste figura».

Cardenio, en su historia, por falta de fe, por el amor propio, por basarse en el parecer, llega a conclusiones falsas. Como Don Quijote, es indiscreto, pero hace contraste en que es pasivo. No se mete en los dibujos ni en saber la vida de su amada Lus-

[24] Juan Bautista Avalle-Arce en su excelente libro (*"Don Quijote como forma de vida",* [Valencia, 1976)], pág. 170) dice que Cardenio es «una especie de *alter ego* de hidalgo manchego»; que en este episodio «tenemos de un lado el polo anormal de los dos locos, que por definición se puede considerar como irracional y absurdo, y por el otro lado el polo normal de Sancho y el cabrero, razonable y sensato.»

cinda. Lo pasa todo de largo. Presume saber la verdad. Por su presunción —huirse antes de averiguar— es «mala figura». Don Quijote es «triste» y no «mala» figura porque, a pesar de hacer daño, lo hace por razones nobles, bien intencionadas. Cardenio, del otro lado de la moneda, es «mala» figura y no «triste» porque sus intenciones son egoístas.

Las historias de Don Quijote y Cardenio representan la tesis y la antítesis de cómo uno ama y prefiguran otra historia en la cual se encuentra la síntesis de cómo uno debe amar, pero esta es otra historia que no cabe dentro de los límites de este trabajo. Basta decir que, al contrario de lo que declara Peter Russell, el apodo de el *Caballero de la Triste Figura* significa más que el parecer cómico por la sencilla razón que Cervantes lo indica. El apodo puede ser interpretado el *Caballero de la Triste Idea,* porque también representa su ser, su historia y esa historia es relato de lo que pasa cuando una triste idea disparatada se hace hombre o, si se prefiere, cuando un hombre se hace esa idea y, por extensión, cuando ese hombre pone en efecto la idea equivocada que le vivifica.

A. F. MICHAEL ATLEE



La convivencia entre Don Quijote y Sancho

Hablaré una vez más —¿cuántos lo hicieron, cuántos seguirán haciéndolo?— de nuestro Don Quijote y nuestro Sancho. Trataré de que uno y otro me acompañen y me confíen algunos de sus secretos.

Don Quijote y Sancho. Dos personajes, dos personas: un hidalgo manchego, del que nunca sabremos si se llamaba Alonso Quijano, o Quijana, o Quijada, o Quesada, y un labrantín, manchego también, Sancho de nombre y Panza de apellido, hombre de bien, si es que este título se puede dar al que es pobre, dirá su creador, y de más sal en la mollera de lo que haría pensar su primera fama.

Sabemos que el hidalgo y el labrantín, vecinos de un mismo lugar de La Mancha, se conocían entre sí, aunque su conocimiento no pasara de ser el muy exiguo que la relación de vecindad exige y entonces permitía la diferencia de clases. Sabemos también que ese trato se hizo mucho más asiduo y coloquial cuando el hidalgo, que ya había decidido llamarse Don Quijote de La Mancha, se resolvió a emprender su segunda salida del caballero andante y a tomar a Sancho como escudero. No poco hubieron de hablar entre sí para que esto sucediese. «Tanto le dijo, tanto le persuadió y prometió...», nos dice el autor de su historia. Pero lo que ahora importa no es eso, sino lo que aconteció entre ellos desde la noche en que, juntos, uno sobre su jamelgo, el otro sobre su jumento, se echaron al campo de Montiel. «Sin despedirse Panza de sus hijos y mujer, ni Don Quijote de su ama y sobrina, una noche se salieron del lugar sin que persona les viese; en la cual caminaron tanto, que al amanecer se tuvieron por seguros de que no les hallarían aunque les buscaran.»

Vedlos a la luz del recién salido sol manchego. Sancho asentado sobre su rucio como un patriarca, con sus alforjas y su bota. Don Quijote erguido sobre los óseos lomos de Rocinante y harto más animoso y esperanzado que melancólico, porque su melancolía, que al final había de derramársele por las telas del corazón, la tenía entonces acantonada en el cerebro. Vedlos y oídlos. Sancho es el primero en hablar, según la letra de la historia: «Mire vuestra merced, señor caballero andante, que no se le olvide lo de la ínsula que me tiene prometido; que yo la sabré gobernar por grande que sea.» A lo cual responde Don Quijote: «Has de saber, amigo Sancho Panza, que fue constumbre muy usada de los caballeros andantes antiguos hacer gobernadores a sus escuderos en las ínsulas o reinos que ganaban...» Y así sigue un diálogo que sólo terminará con la tranquila muerte de Alonso Quijano el Bueno.

Don Quijote y Sancho se han reunido y conversan. ¿De qué y para qué? ¿Cuál es el fin y cuál el sentido de su convivencia y sus diálogos interminables? Veámosles, oigámosles.

¿Para qué se reúnen entre sí dos hombres? Dejando aparte la relación sexual y la

familiar, dos hombres se reúnen entre sí, fundamentalmente, para abrazarse, para matarse o —simple y esencial forma de la convivencia— para estar juntos, con idea de hacer algo en común. Cuando la reunión se halla presidida por la mala voluntad, los hombres se encuentran entre sí para matarse, aunque la intención de matar no tenga otra expresión que la muy tenue y nada letal de la mirada. Magistralmente describió Sartre este modo de mirar. Cuando, por el contrario, es la buena voluntad la que ha dado lugar al encuentro, los hombres se reúnen entre sí para abrazarse en cuerpo y alma, como los amigos y los amantes que no se han visto hace tiempo, o, más sencilla y esencialmente, para estar juntos, para existir uno junto a otro poniendo en ejercicio alternante o simultáneo la compañía, la cooperación, la ayuda, el diálogo y el silencio.

Don Quijote y Sancho no se juntaron para matarse, ni con esa intención se miraron nunca. Tampoco parece que se abrazasen muchas veces. A Sancho le abrazan, cuando deja el gobierno de la ínsula y vuelve al redil quijotesco, el morisco Ricote, el Duque y la Duquesa; no Don Quijote, a pesar de su mutua y ya firme amistad. Don Quijote y Sancho conviven entre sí estando juntos en compañía, cooperación y mutua ayuda, en diálogo y en silencio. Y aquí, precisamente aquí está nuestro problema. ¿Cómo dos hombres se acompañan, y cooperan entre sí, y se ayudan, y mutuamente se oyen sus palabras y sus silencios, cuando es buena y no mala la voluntad que les ha reunido? ¿Cuáles son las intenciones que cardinalmente determinan su trato y cuáles los modos principales que su trato reviste? A mi entender, tres: la camaradería, la mutua ayuda —que en ocasiones llegará a ser genuina projimidad— y la amistad. Veamos, pues, cómo Don Quijote y Sancho son entre sí camaradas, ayudadores —o prójimos— y amigos.

La camaradería

¿Qué es la camaradería? Esencialmente, una relación cooperativa: la adecuada cooperación entre dos o más hombres para la conquista de un bien objetivo que interesa a todos ellos: el poder político, una victoria militar, un saber científico o la explotación de una mina. Es seguro que la camaradería ha existido sobre el planeta desde que hay hombres. Pero sólo comparece literariamente ante nosotros en los versos de la *Ilíada,* cuando Diomedes, que ha de realizar una descubierta en territorio enemigo, decide recabar la cooperación de Ulises: «Cuando van dos juntos —dice Diomedes—, uno se anticipa al otro en advertir lo que conviene; cuando se está solo, aunque se piense, la inteligencia es más tarde y la resolución más difícil.» Con frase que en la Grecia antigua debía de ser proverbial, Aristóteles dará expresión lapidaria a esta noble forma de la relación interhumana: «Dos marchando juntos.» Siglos más tarde, Hegel y Marx harán de la camaradería el nervio mismo de la convivencia histórica y social.

Juntos marchan Don Quijote y Sancho. ¿Para qué? ¿Tratan de conquistar algún bien objetivo? Y si es así, ¿cómo son camaradas Don Quijote y Sancho, cómo se anticipa el uno al otro en advertir lo que conviene, aunque su común acción tantas veces no logre sino el varapalo y la pedrada?

El bien objetivo que persigue Don Quijote se halla compuesto por tres ingredientes: deshacer entuertos, conseguir fama y ofrecer ésta a la soñada persona de Dulcinea.

En definitiva, la justicia en el mundo, la gloria y la donación oblativa de lo alcanzado a la persona amada, en aras de su honor y complacencia. Sancho, a su vez, aspira a conseguir el gobierno de la ínsula, y en su defecto pollinas y doblones. En apariencia, bienes objetivos muy distintos son los que busca el caballero y los que el escudero ansía. Pero sólo en apariencia, porque en realidad vienen a ser el anverso y el reverso de un mismo logro. En la meta de las conquistas terrenales se aúnan la gloria y el botín. En la que a ellos les encandila y mueve, Don Quijote sólo quiere la gloria —y, por supuesto, la justicia—, y sólo el botín desea Sancho.

Así lo manifiesta el reiterado, casi constante empleo del «nosotros» en su conversación, sobre todo por parte de Sancho, que con ese pronombre dual se siente emparejado con su señor y ennoblecido. «Jamás *hemos* vencido batalla alguna, si no fue la del Vizcaíno» (I, 18); «Volvamos a la aldea, y allí *daremos* orden de hacer otra salida que nos sea de más provecho y fama» (I, 52). Llega un momento en que Sancho no pide ínsulas, y se ve a sí mismo —ya parcialmente quijotizado— como coejecutor de la justicia: «Si mi señor tomase mi consejo —le dice—, ya *habíamos* de estar en esas campañas, deshaciendo agravios y enderezando entuertos» (II, 71). Poco más tarde, Don Quijote le incorpora a lo que en su acción es más personal y propio, sus hazañas de caballero andante: «No ha de haber bodegón, venta ni mesón, o tienda de barbero, donde no ande pintada la historia de *nuestras* hazañas» (II, 71). «¿Qué hemos de hacer *nosotros?»*, pregunta Sancho en otra ocasión. «¿Qué? —le responde el caballero—. Favorecer y ayudar a los menesterosos y desvalidos» (I, 18). No es difícil advertir que el sujeto dual de esos verbos —hemos, daremos, habíamos— y de este pronombre —nuestras— es el «nosotros— de la camaradería: tú y yo como coejetutores de las mismas hazañas y como titulares y beneficiarios de la gloria que de ellas resulte. Un «nosotros» de cooperación y coposesión.

Con él se inicia el proceso de la quijotización de Sancho, tan certera y luminosamente advertida por Unamuno, Castro, Papini, Madariaga, Dámaso Alonso, Luis Rosales y Miguel Torga. La quijotización no ha llegado todavía al seno de la intimidad, a la auténtica realidad de la persona. Sólo se expresará cumplidamente cuando, ya en el lecho de muerte su señor, le anime a ser de nuevo Don Quijote: «Mire no sea perezoso, sino levántese desa cama, y vámonos al campo vestidos de pastores, como teníamos concertado...» (II, 74). Por el momento, sólo en el plano de la camaradería viven ambos lo que en uno es esencial quijotidad y en el otro incipiente quijotización.

En cualquier caso, un examen atento de los textos que muestran la camaradería sanchoquijotesca hace también patente la labilidad del «nosotros» que engendra y en que se expresa. Un desdoblamiento irónico, grave o interesado de la vinculación entre uno y otro, un regresión ocasional y fuga del «tú y yo» cooperativo a un «tú más yo» meramente aditivo, o a pique, incluso, de hacerse insolidario, surge así ante el lector. Véase en esta serie de textos, de Don Quijote unos y de Sancho los otros. De Don Quijote: «En esto de ayudarme contra caballeros has de tener a raya tus naturales ímpetus» (I, 8); «Ten más cuenta con tu persona y con lo que debes a la mía» (I, 20); «Eso que a ti te parece bacía de barbero, me parece a mí yelmo de Mambrino» (I, 25); «Para que veas cuán necio eres tú y cuán discreto soy yo...» (I, 25); «Ahora te digo Sancho, que eres un mentecato, y perdóname, y basta» (I, 37); «¿Quién te mete a ti en mis cosas, y

en averiguar si soy discreto o majadero?» (II, 58); «Yo velo cuando tu duermes, y lloro cuando tu cantas» (II, 68). De Sancho: «Como yo tuviese bien de comer, tan bien, y mejor, me lo comería en pie y a mis solas, como sentado a par de un emperador» (I, 11). Y del uno y el otro, alternadamente, cuando dialogan acerca de manteamientos y dolores (II, 2 y 3). Salta a la vista el carácter puramente quijotesco de la retracción de Don Quijote a su yo, y la índole puramente sanchopancina de la de Sancho al suyo.

Son varios los autores que han visto en la percepción irónica de la constitutiva inestabilidad de lo real —el constante hacerse— deshacerse de la realidad (A. Castro), la apelación al recurso literario del equívoco (A. del Río) y de la indeterminación (L. Rosales), la ondulación de Sancho entre la picaresca y la realidad (D. Alonso), el perspectivismo idiomático (L. Spitzer), —una de las manifestaciones de la genialidad de Cervantes como fundador de la novela moderna. En ella veo yo la clave de la labilidad del «nosotros» que como camaradas forman Don Quijote y Sancho y de la frecuente visión irónica de ella en el relato de su creador. Genial escritor, genialmente sabe expresar Cervantes, con gravedad unas veces, con ironía otras, la radical libertad de sus criaturas de ficción.

La ayuda y la projimidad

En sí y por sí misma, la relación de camaradería no lleva consigo otra ayuda al camarada que la que ha menester el buen éxito de la empresa común. Pero hay otro modo de la ayuda, la que se presta al menester de un hombre, bien por ser persona a la que se conoce y estima (la ayuda de la benevolencia), bien por el simple hecho de ser hombre menesteroso (la ayuda de la projimidad, la que con el herido practica el Samaritano del Evangelio). Pues porque entre sí son amigos y porque entre sí quieren ser prójimos se ayudan mutuamente Don Quijote y Sancho.

Apurando el análisis, se hace necesario distinguir en la relación de ayuda tres modos cardinales: el consejo, la enseñanza y el auxilio. En el *consejo,* el aconsejante ilumina al aconsejado respecto de las posibilidades de su existencia, dejándole en libertad para moverse o no moverse hacia ellas. El consejo ayuda concediendo *luz.* En la *enseñanza,* el enseñante ofrece al enseñado la adquisición de un hábito valioso, que puede ser mental (saber matemáticas), estético (saber oír una sonata), moral (saber sufrir) o corporal (jugar al tenis). La enseñanza ayuda otorgando *formación.* El *auxilio,* en fin, brinda el alivio o la supresión de una deficiencia penosa, pobreza, peligro, hambre o enfermedad. La ayuda en este caso es *remedio.*

Pues bien, consejo, enseñanza y auxilio es la ayuda que mutuamente se prestan Don Quijote y Sancho.

I. El consejo es motivo constante en la convivencia sanchoquijotesca. Don Quijote aconseja a Sancho; archifamosos son los consejos qu le da para el buen gobierno de la ínsula (II, 42 y 43). Sancho, a su vez, aconseja a su señor, y en ocasiones pasándose de la raya: «Porque no digas que soy contumaz y que jamás hago lo que me aconsejas —le dice Don Quijote—, por esta vez quiero tomar tu consejo» (I, 23); «No gastes más tiempo en aconsejarme» (I, 25); «Soy contento de hacer lo que dices, Sancho her-

mano» (, 249); «Volvamos a la aldea», propone el escudero. «Bien dices, Sancho», le responde el caballero (I, 52). Y consejos son asimismo los que le da cuando planean su salida por el camino de El Toboso (II, 2 y 7).

Sobre la diferencia entre el modo de aconsejar uno y otro, algo habrá que decir.

II. Que en el ejercicio de la enseñanza sea Don Quijote quien lleve la palma, a nadie puede extrañar: él es quien sabe quién es, no el tosco e iletrado Sancho, él ha leído libros, él es capaz de dar cumplida razón de sus aventuras. El magisterio de Don Quijote es enseñanza de bien hablar, de bien obrar, de vario y ameno saber. Sancho aprende de su señor a no confundir «gata» con «rata», no en el sentido zoológico de este segundo término, que respecto de él es bien seguro que el escudero podía aleccionar a su señor, sino en el que posee en las expresiones «rata parte» y «rata proporción»; y también a no decir «cananea» por «hacanea» , «regoldar» por «erutar» y «fócil» por «dócil». Con el bien hablar, el bien obrar, Don Quijote mete en la inculta, pero bien dispuesta mollera de su escudero reglas para conducirse con dignidad moral. «¿Qué hemos de hacer nosotros?», le pregunta Sancho. «¿Qué? Favorecer y ayudar a los menesterosos y desvalidos» (I, 18); «Mal cristiano eres, Sancho, porque nunca olvidas la injuria que una vez te han hecho» (I, 21); «Todos los vicios, Sancho, traen un no sé qué de deleite consigo, pero el de la envidia no trae sino disgustos, rencores y rabias» (II, 8); «Hemos de matar en los gigantes a la soberbia; a la envidia, en la generosidad y buen pecho; a la ira, en el reposado continente y quietud del ánimo; a la gula y el sueño, en el poco comer y el mucho velar; a la lujuria y lascivia, en la lealtad que guardamos a las que hemos hecho señoras de nuestros pensamientos; a la pereza, con andar por todas las partes del mundo buscando ocasiones que nos puedan hacer y hagan, sobre cristianos, famosos caballeros» (II, 8); así en tantos casos más. Ilustra Don Quijote a Sancho, en fin, elevando su inteligencia a los saberes y decires de las personas cultas: «No fue tan piadoso Eneas como Virgilio le pinta, ni tan prudente Ulises como le describe Homero...» (II, 3). Y no sólo a Sancho solo, pero también a él habla Don Quijote en su famoso discurso de las armas y las letras y en el no menos famoso parlamento sobre la Edad Dorada. Más aún: hasta saberes ocultos trata de enseñarle: «De mayores secretos (que el del bálsamo de Fierabrás) pienso enseñarte» (I, 10); «Día vendrá donde veas por vista de ojos cuán honrosa cosa es andar en este ejercicio» (I, 18).

Pero no es sólo Don Quijote el que enseña; también Sancho lo hace. «Tan de valientes corazones es, señor mío, tener sufrimientos en las desgracias como alegría en las prosperidades»; y con su respuesta reconoce Don Quijote su ocasional situación de aprendiz: «Muy filósofo estás, Sancho, muy a lo discreto hablas; no sé quién te lo enseña» (II, 66). Algo análogo sucede cuando el Caballero de la Blanca Luna deja al hidalgo «marrido, triste y mal acondicionado» (II, 65).

El consejo, dije antes, da lugar a un «nosotros» de cooperación y coposesión. Más eficaz que él, la enseñanza crea entre el enseñante y el enseñado un «nosotros» de asimilación. Por esta vía, aun que no sólo por ella, va produciéndose la paulatina quijotización de Sancho.

III. ¿Podía faltar el mutuo auxilio entre Don Quijote y Sancho, siendo tan vivo y cordial el afecto que les unía y tan menesterosa la situación en que con tanta frecuencia se encontraron?

Don Quijote auxilia a Sancho. Le ayuda en los sufrimientos de su cuerpo, así reales como posibles: «¿Ves? Aquí tengo el santísimo bálsamo..., que con dos gotas que bebas dél, sanarás sin duda» (I, 17); «No consentiré yo que te toquen un pelo de la ropa» (I, 19). Le conforta con su compañía y su valor: «En apartándome de su merced —le dice Sancho—, luego es conmigo el miedo» (I, 23). Le sacará para siempre de su pobreza cuando reciba el premio de sus hazañas: «Me han de dar una parte del reino, para que la pueda dar a quien yo quisiere; y en dándole, ¿a quién quieres tú que haya de ir sino a ti?» (I, 31).

Sancho, a su vez, auxilia a Don Quijote: «He menester tu favor y ayuda», le dice el caballero tras la desventurada aventura del rebaño de ovejas (I, 18). Muy delicada es la ayuda sanchopancina con motivo de la aventura de los batanes: «No hay que llorar, que yo sostendré vuestra merced contando cuentos desde aquí al día» (I, 20). Al punto surge el recuerdo de *La Ilíada.* En el ejército aqueo, en efecto, al relato de narraciones sugestivas se acudía para hacer menos perceptible el dolor de la cura de las heridas. Y más tiernas y delicadas todavía son las palabras de Sancho, cuando en las afueras de El Toboso tanto altera el ánimo de Don Quijote la supuesta proximidad de Dulcinea: «Ensanche vuesa merced ese corazoncillo, que le debe de tener agora no mayor que una avellana...» (II, 10).

¿Es posible descubrir alguna diferencia entre el auxilio que presta o promete Don Quijote y el que ofrece Sancho? Tal vez. Don Quijote auxilia desde arriba, desde la condición dominadora y providente —paternal— que su locura le hace soñar. Sancho, en cambio, auxilia desde abajo, desde la llana anchura de su corazón campesino. Fernández Suárez habla de la maternalidad de Sancho. Rof Carballo diría que Sancho reinstala a Don Quijote en la urdimbre afectiva de que saliendo de su aldea y su costumbre quiso desprenderse. Un mitólogo recordaría la acción confortadora y envolvente que la madre cumple y el mito de la Magna Mater simboliza. Sea cualquiera la interpretación, alguna diferencia cualitativa existe entre la ayuda que Don Quijote brinda a Sancho y la que éste regala a Don Quijote. Pero en lo humano no hay reglas absolutas, y en una ocasión es netamente paternal la conducta de Sancho con su señor: cuando le pone nombre y con él le convierte en Caballero de la Triste Figura (I, 19).

La amistad

¿Fueron amigos, genuinos amigos, Don Quijote y Sancho, además de ser camaradas y recíprocos benefactores? Aristóteles lo habría negado, porque para él no puede haber amistad sin cierta igualdad entre los amigos: *philotes isotes;* igualdad en condición social, en formación, en gustos. No era éste el caso de Don Quijote, hidalgo culto, y Sancho, rudo labrador. Pero si la igualdad en la condición y la comunidad en el rol social favorecen el nacimiento de la amistad, no puede decirse que sean requisito necesario de ella. Y menos hoy que en tiempos de Don Quijote.

Vengamos, si no, a la realidad. ¿Qué es realmente la amistad, en qué consiste esencialmente la relación amistosa? Para mí, la amistad es un modo de la relación interpersonal fundado en la benevolencia (querer el bien del amigo), la benedicencia (decir bien de él), la beneficiencia (procurar y hacer su bien) y la benefidencia (hacerle con-

fidente, para el mutuo bien, de algo verdaderamente personal); al cual, para su verdadero acabamiento social, debe añadirse la camaradería.

Que entre Don Quijote y Sancho hubo benevolencia, benedicencia, beneficencia y camaradería, palmariamente lo muestra todo lo hasta ahora dicho. ¿Hubo también benefidencia, confidencia para el bien? Es confidencia la donación de una parte de la propia intimidad, de alguna fracción de la vida que de más personal modo es de uno mismo. En tal caso, ¿hubo confidencia, la nota más genuina y característica de la verdadera amistad, entre el caballero andante y su escudero? ¿Se confiaron uno a otro, en alguna medida, sus respectivas intimidades?

A mi juicio, sí. A la intimidad pertenece lo que uno siente, piensa, recuerda, ama, cree y para sí mismo espera. Pues bien, según todas estas actividades anímicas, hubo entre Don Quijote y Sancho confidencias; en la medida en que a la amistad conviene la mutua transparencia —léase el sutil poema de Jorge Guillén «Querido amigo»—, por todas esas vías fueron transparentes el uno para el otro. Aunque en la persona de Don Quijote haya algo que a él y sólo a él puede pertenecer, eso en cuya virtud pudo decir su famoso «Yo sé quién soy». Como también lo hay en la persona de Sancho, según lo que dice a su mujer cuando ésta no entiende sus razones: «Basta que me entienda Dios, mujer, que El es el entendedor de todas las cosas» (II, 5).

Veamos ahora los varios modos en que es confidencial la amistosa relación entre Don Quijote y Sancho.

I. Confidencias tocantes a lo que uno cree que es. Las hace Sancho: «Señor, yo soy hombre pacífico, manso y sosegado, y sé disimular cualquiera injuria» (I, 15). En la declaración confidencial de su propia intimidad no puede pedirse a Sancho que sea un San Agustín o un Rousseau. Las hace asimismo Don Quijote: «Sancho amigo..., yo soy aquél para quien están guardados los peligros...»; «Yo salí de mi tierra..., por venir a servir a vuestra merced, creyendo valer más y no menos», le responde Sancho (I, 20).

II. Confidencias relativas a lo que se siente, se ama y se espera. La declaración de su más querido y personal secreto, su amor a Dulcinea, ¿qué otra cosa sino confidencia Don Quijote fue? Múltiples son las expresiones de la confianza del uno en el otro, pese a las ocasionales y fugaces disensiones entre ellos y en la confianza en el otro tiene su fundamento la confidencia. Sancho confía en Don Quijote: «Yo confío de su bondad y buen proceder —los de su escudero— que no me dejará, en buena ni en mala suerte» (I, 48). Tanto confía, que no duda en hacerle confidente de su gran secreto: «Esto que quiero decirte —la existencia de Dulcinea y su amor por ella— lo tendrás en secreto hasta después de mi muerte» (I, 17).

Tanta es la mutua confianza que hasta la más difícil y amarga de las confidencias llega: la tocante a la propia deficiencia y al propio fracaso: «Yo, Sancho, bien veo que no soy hermoso» (II, 58); «Yo hasta agora no sé lo que conquisto a fuerza de mis trabajos» (II, 58); «¿No soy yo el vencido? ¿No soy yo el derribado? ¿No soy el que no puede tomar arma en la mano? Pues, ¿qué prometo? ¿De qué me halago, si antes me conviene usar la rueca que la espada?» (II, 65).

III. Sí. Hay amistad, genuina amistad entre Don Quijote y Sancho. De ella tanto como de la natural querencia a decir y decirse nace el gusto de hablarse y hablarse uno a otro. A él se entrega, en demasías, a juicio de Don Quijote, la lengua de Sancho; tan-

to, que su señor llega, en una ocasión, hasta a prohibirle ese ejercicio (I, 20). Pero todos sabemos que el caballero no le va a la zaga en la afición a mover la sin hueso, y tanto ante su escudero como ante cualquiera de los seres humanos con quienes se va encontrando en su camino.

Algo más importante y grave que la entrega al gusto de hablarse nace de la amistad sanchoquijotesca: la necesidad en cada uno de ellos de que el otro exista y esté a su lado. La tiene, sobre todo, Sancho y bien vehementemente la expresa cuando tras la pelea con el Caballero de la Blanca Luna ve postrado al de la Triste Figura —«déjese deso, señor; viva la gallina, aunque sea con su pepita...» (II, 65)—, y más aún ante el casi moribundo Alonso Quijano: «No se muera, señor mío, sino tome mi consejo y viva muchos años...» (II, 74). Mas también la siente su amo, que sin la compañía de Sancho no hubiera podido ser el caballero andante que fue, la singular persona a que llamamos Don Quijote de la Mancha. Sintió funcionalmente esa necesidad cuando, ya armado caballero, decidió volver a la aldea para proveerse de lo que necesitaba y tomar escudero, y la sintió personalmente —no sólo respecto de un escudero, también respecto al Sancho que le acompañaba— tan pronto como vivió con éste la primera de sus aventuras; recuérdese el «no me dejaré, ni en buena ni en mala suerte» de su encuentro con los cuadrilleros (I, 46).

Se necesitan entre sí Don Quijote y Sancho porque juntos forman el «nosotros» —meramente dual en su camaradería, formalmente diádico en su amistad— que, día a día, pide en cada uno la ejecución de su propia vida. Múltiples son las expresiones de ese esencial menester. «Quiero..., que seas una mesma cosa conmigo —dice Don Quijote a Sancho en los primeros días de su vida en común—, ... porque de la caballería andante se puede decir lo mesmo que del amor se dice: que todas las cosas iguala» (I, 11). Sin proponérselo, Don Quijote está afirmando y rebatiendo a la vez la tesis aristotélica de la igualdad entre los amigos. Tan igual e identificado se siente con la persona de Sancho, no con el escudero que Sancho es, que concibe en su corazón el propósito de armarle caballero en la primera ocasión que se le ofrezca (I, 44). «Parece que los forjaron a los dos en la mesma turquesa», dice de ellos el Cura; y Don Quijote lo ratifica con vehemencia: «Juntos salimos, juntos fuimos y juntos peregrinamos; una misma fortuna y una misma suerte ha corrido por los dos...; y cuando a ti te manteaban, más dolor sentía yo entonces en mi espíritu que tú en tu cuerpo» (II, 2). Otro tanto cabe decir de Sancho, al cual, como de él escribe su creador, «se le anubló el cielo y se le cayeron las alas del corazón» cuando su señor le amenaza con prescindir de su servicio (II, 7). Sancho acompaña a Don Quijote porque así se lo piden su necesidad y su esperanza, no sólo porque su ambición de soldada y recompensa le mueva a ello (II, 5).

Es célebre la frase con que Montaigne dio razón de su amistad con La Boëtie: «Porque él es él y porque yo soy yo». Muy cierto, en la génesis de la amistad entre dos personas tiene parte esencial lo que cada una de ellas es. Pero también la tiene el hecho de que, para expresar acabadamente la razón de la amistad, sea preciso añadir la frase precedente el «nosotros» a que la relación amistosa aspira y que en ella formalmente se constituye. Don Quijote y Sancho hubieran podido completar a Montaigne diciendo: «Somos amigos porque él es él, porque yo soy yo y porque juntos los dos somos

nosotros». Un «nosotros» no sólo de cooperación y coposesión, como el que engendra la camaradería, ni sólo de asimilación, como el que suscita la enseñanza, sino de comunión, que éste es el verdaderamente propio de la amistad. Con gran fuerza y belleza supo expresarlo Américo Castro: «Don Quijote sacó de sí mismo a Sancho, de la necesidad que sentía de él— como un Adán que, para integrarse, se desposeyera previamente de una costilla. Así, todo quedará dentro de la casa, aunque ésta y sus habitantes mantendrán viva la conciencia de su dualidad y de su unidad.»

Los textos precedentes muestran claramente cómo uno y otro viven la conciencia de esa unidad. El desdoblamiento de ella, gravemente sentido por Don Quijote y Sancho en algunas ocasiones, irónicamente expresado por su creador en otras, hace patente la conciencia de esa dualidad.

No son pocos los trances en que tal dualidad se manifiesta: la risa de Sancho en la aventura de los batanes (I, 20), el diálogo sobre su mucho hablar (I, 20 y 21), la discusión acerca de su sueldo como escudero(II, 7) y sobre si da más fama resucitar a un muerto o matar a un gigante (II 8), la separación entre él y Don Quijote en la casa del Caballero del Verde Gabán, Sancho con don Diego de Miranda y su grata y bondadosa, pero prosaica, llaneza; Don Quijote con Lorenzo, el hijo de don Diego, y con su arriesgada vocación poética (II, 18). «Sancho nací y Sancho pienso morir», dice Panza en una ocasión (II, 5); «¿Quién te mete a ti en mis cosas, y en averiguar si soy discreto o majadero?», dirá en otra Don Quijote (II, 58). Pero acaso ningún texto exprese tan finamente el desdoblamiento irónico entre el caballero y el escudero como la respuesta con que Don Quijote dirime la credibilidad de lo que uno y otro habían visto en su viaje a lomos de Clavileño: «Sancho, pues vos queréis que se os crea lo que habéis visto en el cielo, yo quiero que vos me creáis a mí lo que vi en la cueva de Montesinos. Y no os digo más» (II, 41).

Juntos Don Quijote y Sancho, los dos forman un «nosotros» que nos engloba, nos totaliza y nos obliga, porque secretamente nos impulsa a ser más hombres y a serlo mejor. «Cervantes, toda la naturaleza», dice un verso de Dámaso Alonso; y en el centro de esa total naturaleza, añado yo, la varia convivencia entre las dos más insignes criaturas cervantinas. Genial Cervantes.

PEDRO LAÍN ENTRALGO



Sobre el «Yo sé quién soy» (Una lectura del capítulo V del *Quijote*)

«Yo sé quién soy»

«Y, sin embargo, todavía no se ha dicho la última y más exacta palabra sobre el complicado personaje. Ninguna figura nos aparece tan de una pieza, y ninguna se hace más ambigua si se la considera detenidamente.»

Ernest Bloch (*El principio de esperanza,* tomo III. Pág. 139).

Justificación de una lectura

Es el capítulo quinto de la primera parte del *Quijote* el que voy a someter a esta operación tan especial en que consiste una lectura crítica. Aislar este capítulo del conjunto al que pertenece es imposible; su cabal comprensión presupone el conocimiento de la totalidad de la que forma parte. Porque debo decir que no he abierto el *Quijote* al azar; en el capítulo elegido hay unas palabras que me atraen, que llamean para mí. Sobre ellas fundamentalmente va a estar centrado mi trabajo.

Salvador Pániker ha escrito en un libro reciente:

> «Ya se sabe que todo escritor consume su vida escribiendo un solo libro. Un solo libro autoterapéutico. La vida no da para más. Hegel compuso un enrevesado tratado para resolver la fisura de la conciencia desventurada...» [1]

Aunque este trabajo no constituya un libro, sí tiene esa misma pretensión curativa. La fascinación que siento por esas palabras, denuncia el mal que padezco, la lepra que carcome mi alma. Una conciencia —la mía— encuentra en ellas la más profunda expresión de su desventura.

No es la primera vez que unas palabras o un tema prenden como una chispa en un alma haciéndola arder, haciendo un mismo estremecimiento de todas las fibras de nuestro cuerpo. Guardando las distancias, algo parecido le ocurrió a Rousseau en 1749, cuando yendo a visitar a Diderot entonces encarcelado, leyó en un periódico la convocatoria del concurso organizado aquel año por la Academia de Dijon, acerca del tema de «si el progreso de las Ciencias y de las Artes había contribuído a corromper o a depurar las costumbres». Quedó deslumbrado; aquel inquieto espíritu hasta entonces disperso, sintió que todas sus ideas se precisaban en un momento. «Así que hube leído esto —escribe en *Las Confesiones*— se abrieron a mis ojos nuevos horizontes

[1] *Aproximación al origen,* Barcelona, 1982. Pág. 13. También en la página 8 puede leerse: «Inesperadamente, y con un grado elevado de generalidad, la sociedad cibernética replantea el viejo tema hegeliano de la conciencia desventurada: el desgarramiento entre lo individual y lo universal...».

y me volví otro hombre...» Y añade: «Lo que recuerdo muy claramente en el caso presente es que al llegar a Vincennes me hallaba presa de una agitación que parecía un delirio.»

Con lo anterior sólo pretendo destacar que «el enfoque crítico» que deseo dar a mi lectura no es otro que el de mostrar en qué medida las palabras de Cervantes están vivas para mí [2]. Y digo Cervantes, porque más allá de la ociosa controversia, que dramatizó un tanto Unamuno, que «quijotismo» frente a «cervantismo», me atengo al hecho más evidente de que el autor fue siempre consciente de su obra [3].

No se han agotado, ni es posible que se agoten, las interpretaciones del *Quijote.* Ortega y Gasset ya ponderó en sus famosas *Meditaciones* esa fertilidad:

> No existe libro alguno —escribió— cuyo poder de alusiones simbólicas al sentido universal de la vida sea tan grande, y, sin embargo, no existe libro alguno en que hallemos menos anticipaciones, menos indicios para su propia interpretación. [4]

No sería honrado, sin embargo, ignorar que este tipo de «enfoque crítico» más o menos filosofante pueden hacérsele diversos reparos. Valera, en su famoso discurso sobre el *Quijote,* en 1864, escribió:

> El otro género de comentario, el filosófico, es el que resueltamente no puedo aprobar, si por él se trata de persuadirnos de que un libro tan claro, en el que nada hay que dificultar y que hasta los niños entienden, encierra una doctrina esotérica, un logogrifo preñado de sabiduría. [5]

Es cierto que esta crítica la dirigía Valera a los excesos en que habían incurrido Benjumea y otros críticos de su jaez, y que por lo forzado e incluso arbitrario de sus interpretaciones, merecían las ironías del discreto escritor cordobés.

Yo debo dejar paladinamente claro, desde un principio, que no pretendo descubrir de una vez para siempre, aunque sólo sea el de un capítulo, el «sentido» del *Quijote.* Tampoco puedo sostener que Cervantes pusiera en él lo que yo leo. Lo que el genial autor hizo fue plantear una serie de situaciones humanas, de significativas y jugosas situaciones humanas, que pueden ser interpretadas una y otra vez sin agotarlas nunca, pues son cambiantes, como las aguas de un lago heridas por el sol, los visos y los ca-

---

[2] He escrito «mi lectura». Aunque la expresión pertenece al «corpus» de la teoría estilística de Riffaterre —y mi trabajo no tiene esa orientación— quiero confesar que el lector, que en este caso he sido yo, está prolongado en «archilector». (Tomo la expresión de sus *Ensayos de estilística estructural.* Barcelona, 1976. Págs. 55 y ss.). Quiero decir que «mi lectura» ha estado acompañada de un amplio repertorio de literatura crítica.

[3] Escribe Francisco Ayala: «Prescindiendo de las formulaciones toscas, y tan frecuentes en nuestro caso como indignas de atención, de la tesis de la pretendida inconsciencia de Cervantes, habría que considerar inconsciente a un autor en cuanto incapaz de explicar y explicarse por vías discursivas el sentido trascendente de su obra; pero consciente de él al mismo tiempo, en cuanto poseedor de la evidencia placentera de su logro.» De *Cervantes y Quevedo,* Barcelona, 1974, pág. 12. También en un ensayo de Aranguren, «Don Quijote y Cervantes», recogido en sus *Estudios literarios,* Madrid, 1976, se lee: «Conflicto que, puesto en la disyuntiva, yo figuraría más bien entre los cervantistas que entre los quijotistas, pero, como ya se ha declarado, me niego a tomar a Don Quijote separado del discurso cervantino» pág. 94.

[4] «Meditaciones del Quijote.» Madrid, 1975, 9.ª ed. Pág. 141.

[5] «Sobre El Quijote: Y sobre las diferentes maneras de comentarlo y juzgarlo». Obras Completas, tomo III, Madrid, 3.ª ed. Pág. 1084.

brilleos que nos emiten. En un conocido manual de teoría literaria, encuentro escrito lo siguiente:

> La obra de arte literaria no es un hecho empírico, en el sentido de estado de ánimo de cualquier individuo dado o de cualquier grupo de individuos, ni es un objeto ideal inmutable como un triángulo. La obra de arte puede convertirse en objeto de experiencia; admitimos que sólo es accesible a través de la experiencia individual, pero no se identifica con ninguna experiencia. [6]

No está prohibido, creo, el intento de convertir una lectura en una singular experiencia individual. Lo que sí debe de estar prohibido es el apriorismo, el escolasticismo, la huera mecánica erudita o la receta aplicada sin inteligencia y, sobre todo, «aquella aberración del gramático —en expresión de Borges— que ve en la historia del hidalgo / que soñaba ser Don Quijote y al final lo fue, / no una amistad y una alegría, / sino un herbario de arcaísmos y un refranero.» [7]

En la misma línea de Valera, pero con la mirada puesta en las pasiones de nuestro tiempo, escribe Américo Castro:

> Me parece, por consiguiente, tiempo perdido cualquier intento de buscar en Cervantes misterios herméticos o un manual de provechosa doctrina para los partidismos de nuestro tiempo. Lo, en cambio, indudable es que el *Quijote* se enfrenta con las jerarquías sociales de su tiempo, las seculares tanto como las eclesiásticas.[8]

El *Quijote* está abierto ante nuestros ojos, incitante y misterioso como cuando brotó de la pluma y el talento de su autor. Un libro tan original prohíbe la rutina; nos invita, en cambio, a aguzar nuestra inteligencia, para que sin leer entre líneas, sepamos leer con plenitud cada una de las palabras que contiene [9]. Al lector le está permitido adentrarse en ese mundo, contemplarlo desde las más personales perspectivas; pero sin olvidar nunca que una cosa es su mirada y la perspectiva adoptada, y otra el objeto contemplado. Menéndez Pelayo ya supo verlo así:

> Cervantes no compuso o elaboró a Don Quijote por el procedimiento frío y mecánico de la alegoría, sino que le vio con la súbita iluminación del genio, siguió sus pasos atraído y hechizado por él y llegó al símbolo sin buscarlo, agotando el riquísimo contenido psicológico que en su héroe había. [10]

No voy a cerrar esta «justificación» sin transcribir algunas otras opiniones que apoyan mis supuestos. Pedro Salinas, en quien tantas sugerencias fecundas pueden encontrarse, contestaba a la pregunta: «¿De qué sirve hoy el *Quijote*?» de esta forma:

---

[6] RENÉ-WELLEK y AUSTIN WARREN: «Teoría literaria». Madrid, 4.ª ed. Pág. 183.

[7] *Obra poética.* Madrid, 1972, pág. 249.

[8] «Cómo veo ahora el Quijote», estudio preliminar a la edición del *Quijote* de la editorial «Novelas y cuentos». Madrid, 1971; pág. 70.

[9] Sin embargo, todavía, hay críticos reticentes. Así Carlos Varo en su obra *Génesis y evolución del Quijote,* Madrid, 1968; págs. 23-4, escribe: «El libro más transparente se ha convertido en la biblia monumental para un reducido cenáculo de filósofos y esoteristas.» Y más adelante añade, cerrando toda nueva, y siempre posible interpretación: «... pues es un absurdo... pretender que todavía no se ha entendido a Cervantes». Amén.

[10] De la «Cultura literaria de Miguel de Cervantes y elaboración del Quijote», recogido en *San Isidoro, Cervantes y otros estudios,* Madrid, 1959, 4. ª ed., pág. 122.

> La pregunta es legítima, porque un clásico debe estar siempre dispuesto a dar prueba irrefutable de su valor, en cualquier momento. El modo mejor de justificar su validez es llamarlo a capítulo, ante nuestra sensibilidad y nuestra conciencia, y solicitar que nos demuestre que lo es, que lo sigue siendo, por una manera muy sencilla: por su capacidad de actuar vitalmente a alto grado, sobre nosotros, de movernos extraordinariamente a sentir y a pensar mucho más allá de lo usadero y ordinario.

Y prosigue:

> Toda época coloca sobre el libro clásico su propia interpretación, se lo explica a su modo, sin por eso alterarlo. Estas interpretaciones históricas en los clásicos son casi siempre valiosas; cada una descubre en él una verdad, y acaso ninguna las descubre todas... [11]

Por otra parte, cuando Erich Auerbach, recriminado por Amado Alonso por no haber dado cabida a ningún español en su famoso libro *Mímesis,* decide incluir a Cervantes, escribe:

> Un libro como el *Quijote* está llamado, por fuerza, a desembarazarse de las intenciones de su creador, para vivir una vida propia; presenta una nueva faz a cada época que se complace en él. [12]

Lector y archilector

El comentario que M. Foucault dedica a Don Quijote en *Las palabras y las cosas,* puede ser discutible, pero en él se leen cosas como las siguientes:

> Ahora bien, él mismo (se refiere a Don Quijote) es a semejanza de los signos. Largo grafismo flaco como una letra, acaba de escapar directamente del bostezo de los libros. Todo su ser no es otra cosa que lenguaje, texto, hojas impresas, historia ya transcrita... Y cada episodio, cada decisión, cada hazaña serán signos que Don Quijote es, en efecto, semejante a todos esos signos que ha calcado. [13]

Si ya el personaje mismo trasmina un no sé qué de libresco, ¿cómo evitar, cuando se trata de la lectura intensiva de un solo capítulo, más que le pese a Cernuda [14], que la lectura esté entreverada de referencias eruditas? Es, pues, inevitable penetrar en la entraña de lo leído a través del espesor que ha creado la escritura sobre la escritura [15]. Este capítulo quinto en concreto, por sus elementos argumentales y formales, es quizá uno de los que más ha contribuido a suscitar el tan debatido y nunca resuelto problema de las intenciones que pudiera tener Cervantes al escribir el *Quijote.* Problema já-

---

[11] *Ensayos de literatura hispánica.* Madrid, 1961, 2.ª ed., pág. 77.

[12] *Mímesis: la realidad en la literatura.* Tr. española, México, 1.ª reimp., pág. 333.

[13] trad. española. México, 1978, 10.ª ed., pág. 53.

[14] Escribe Cernuda: «Tan densa puede ser la masa de comentarios eruditos acumulada sobre una obra, que es ya difícil adelantarse hasta aquélla sobre la cual recaen, y ésta, extraña y lejana, se nos pierde de vista, como la lucecilla que brilla remontamente entre las sombras nocturnas del camino.» «Cervantes», ensayo recogido en su *Prosa completa,* Barcelona, 1975; pág. 947.

[15] Recuérdese la referencia al «archilector» de la nota 2.

nico, pues se refiere tanto a la finalidad moral de la obra como a la estructura y extensión que ella habría de tener [16].

Voy a soslayar el primer aspecto de la cuestión, aunque de pasada algo diré sobre el tema un poco más adelante. En lo que toca al segundo aspecto, hay que decir que la presunción de que Cervantes pudo concebir su novela como una más de las ejemplares, parece consistente, pues incluso los críticos más reticentes acaban por aceptarla [17].

Consecuencia de lo anterior es quizá que el Quijote que se nos presenta en este capítulo, les parezca a muchos algo desvaído y aún no consciente de su personalidad. Yo así lo admitiría si no apareciera en él la frase que motiva mi estudio [18].

Empiezo mi lectura:

> Viendo, pues, que, en efecto, no podía menearse, acordó á su ordinario remedio, que era pensar en algún paso de sus libros, y trújole su locura á la memoria aquel de Valdovinos y del Marqués de Mantua... [19]

En el momento en que comienza el capítulo, Don Quijote acaba de recuperar los sentidos después de haber sido brutalmente apaleado. Para comprender su situación, es conveniente evocar brevemente lo hasta entonces acaecido al caballero. Don Quijote ha tenido —o padecido— tres aventuras: la de la venta, la de Haldudo y Andrés y la de los mercaderes, que acabó con el apaleamiento antes señalado [20].

En cuanto a las palabras transcritas, lo primero que llama la atención es esa especie de automatismo, como del que tiene su lección muy bien aprendida, con que acude Don Quijote en la desgracia «a su ordinario remedio». Remedio que no es otro que el «acordó de acogerse», donde el «acordó» revela la enorme carga de voluntarismo que el socorrido remedio tiene. Don Quijote decidió un día hacerse caballero andante, tiene su «idea» de lo que es ser un tal caballero, y trata de interiorizarla con el propó-

---

[16] Escribe Vicente Gaos: «Querer demostrar cuál fue el primitivo plan del *Quijote* es como pretender contar las estrellas.» De *Claves de literatura española*, tomo I. Madrid, 1971, pág. 167.

[17] El autor anteriormente citado, se expresa: «Esta hipótesis (la de la novela corta), aunque particularmente me convence poco, no tiene en sí nada de inverosímil, ni hay inconveniente serio para que podamos, en principio, aceptarla.» Ob. cit., pág. 167.

[18] Las citas del *Quijote* están hechas sobre la edición de RODRÍGUEZ MARÍN de «Clásicos Castellanos», Madrid, 1975, 10.ª ed. También he consultado la de Clemencín, publicada por Ediciones Castilla. Dice Gaos: «A Clemencín (y no a Rodríguez Marín cuyo comentario es erudito, pero pedestre) hay que volver como modelo y punto de partida para cualquier nueva edición del Quijote. (Ob. cit., pág. 215). Sin embargo, no ignoro los reparos que a Clemencín hizo Valera (Ob. cit., págs. 1067 y ss.). Sobre todo, los que se refieren a las cominerías gramaticales del famoso comentador, comentarios que no son siempre acertados».
También he consultado las notas de la edición de Planeta, preparada por Martín de Riquer, notas que están recogidas en forma de libros en su obra *Aproximación al Quijote*, Barcelona, 1976; 4.ª ed.

[19] Quijotes, pág. 133.

[20] Casalduero sintetiza así: «En la primera y la tercera aventura, el ventero y los mercaderes se dan cuenta de la locura de Don Quijote y le siguen el humor, dando lugar a lo grotesco de los acontecimientos. Esta burla nimba el patetismo de la segunda aventura, la de Haldudo y Andrés, en la cual se establece la relación entre la Justicia y los medios necesarios para ejercutarla.» En *Sentido y forma del Quijote*, Madrid, 1975; 4.ª ed., pág. 27.

sito de que empape, como el mar a la esponja, su personalidad toda. Por ello, en un segundo momento, cuando Pedro Alonso acude a socorrerle, en el texto se lee:

> Don Quijote *creyó, sin duda*, que aquél era el Marqués de Mantua... [21]

Lo que indica que el «remedio» ha funcionado a satisfacción del malherido caballero. Usando aquí la terminología orteguiana, diría que don Quijote transfunde su «idea» en «creencia», y que actúa conforme a ella [22].

También resulta sorprendente que en este trance Don Quijote se acoja al Romancero, en lugar de a los habituales libros de caballerías, libros a los que, según Cervantes, se había propuesto desacreditar con su novela [23]. Y aunque en «el donoso y grande escrutinio» no aparezcan después libros de tal género, esta circunstancia da pie para pensar que Cervantes tampoco se tomaba en serio el Romancero [24].

Otro punto que ha llamado también la atención de críticos y comentaristas, es este:

> ...historias sabidas (se refiere a los romances) de los niños, no ignoradas de los mozos, celebrada y aun creída de los viejos, y, con todo esto, no más verdadera que los milagros de Mahoma. [25]

Clemencín pone a este pasaje una nota que me parece pertinente —lo que revela su intuición y buen sentido, aun antes de que la hipótesis de la novela corta cuajase—, en el que señala la incongruencia de que Cervantes pudiera atribuir a la péñola de Cide Hamete, a quien iba a considerar historiador escrupuloso, tan poco pías palabras para su profeta [26]. Ello creo que revela simplemente que en aquel momento Cervantes no tenía muy claro el plan de su novela.

Y llega un momento en que el labrador, al «oír tanta máquina de necedades... co-

---

[21] Quijote, pág. 136.

[22] Escribe Aranguren: «Tampoco a Cervantes, a Don Quijote les importa lo que ocurra en el mundo exterior, sino el ánimo esforzado, que llevamos en nosotros, y contra el que nadie puede prevalecer, tampoco los «encantadores», que juegan aquí un papel figurativo rigurosamente paralelo al que en la filosofía de Descartes va a representar el «genio maligno». Ob. cit., pág. 101.

[23] La cuestión de la influencia del *Entremés de los romances* la dejó perfectamente resuelta Menéndez Pidal en su estudio «Un aspecto de la elaboración del Quijote». (En *De Cervantes y Lope de Vega*, Madrid, 1964, 6.ª ed.): Pues lo cierto es que los primeros episodios de la novela fueron concebidos por estímulo de una obra de otra índole, un despreciado *Entremés de los romances*, cuya importancia, a mi ver, no ha sido comprendida por la crítica.» (Ob. cit., pág. 20.) «Estímulo» que no merma la originalidad de Cervantes. Dice el mismo erudito: «Cervantes, justamente en los momentos en que sigue más de cerca al «Entremés». aparece más original que nunca» (pág. 27). Lo mismo opina Martín de Riquer en una nota de su edición de Planeta (pág. 63) y también en su *Aproximación al Quijote*, págs. 92-3.
MENÉNDEZ PIDAL, en su estudio «Cervantes y el ideal caballeresco», recogido en *Miscelánea histórico-literaria*, Buenos Aires, 1952, se extiende sobre el mismo tema, con nuevos matices.

[24] Sobre este punto, escribe Américo Castro: «Cervantes no tomó en serio el Romancero, el género de poesía más tradicionalmente nacional y popular que hubo en España; su lectura fue uno de los medios más usados para trastornar la mente de Don Quijote, y dio ocasión a muy varias ironías.» (De «El Quijote, taller de existencialidad», en la *Revista de Occidente*, núm. 52, 2.ª ép., pág. 5). Sin embargo, Menéndez Pidal es de otra opinión. Refiriéndose al Romancero, dice: «género admirable y respetable para él». (En *Miscelánea*, pág. 21).

[25] Quijote, pág. 133.

[26] Esta vez creo que no tiene razón Valera al decir que le faltó a Clemencín sentido de la ironía. Ob. cit., pág. 1068.

noció que su vecino estaba loco» [27]. Por supuesto que no me siento capacitado, desde el punto de vista clínico, para opinar sobre el tema de la locura de Don Quijote [28]. Simplemente lo considero como un «discurso» distinto al de la no-locura. Pero si examinamos detenidamente el breve diálogo entre Don Quijote y el labrador, veremos que se presta a un jugoso y gustoso comentario.

El labrador da señales de sus pocas luces en el momento en que habiendo considerado loco a Don Quijote trata de «razonar» con su propio discurso de acuerdo con otra persona, que no solamente tiene otro, sino que está precisamente loco porque no puede regresar desde su discurso al discurso de la «normalidad». El problema consiste —y Pedro Alonso y sus semejantes apenas si pueden configurarlo— en que en la medida que el discurso de la locura es posible, al menos a nivel de discurso, el discurso de la llamada «normalidad» queda relativizado; pertenece cuanto más a la subjetividad de una mayoría, que como tal se considera normal, y que se impone en cuanto mayoría con unas u otras formas represivas, incluso con las más inicuas, sobre el discurso disidente. De hecho, el discurso de Don Quijote no es más disparatado que el de Pedro Alonso. Cada uno guarda su propia congruencia con los supuestos en los que se origina. Pero en el segmento temporal, tan breve, y en la soledad en que Pedro Alonso y Don Quijote dialogan, son solamente dos subjetividades —dos discursos— los que se enfrentan. Y es precisamente uno de estos discursos —el de Pedro Alonso— el que considera no válido el otro. ¿En qué absoluto puede fundamentarse para ello? Cuanto más, le respalda ese empirismo grosero que guía al instinto de conservación. Ese instinto que considera un triunfo la mera adaptación, y que segrega de esa sed de afirmación en la que crece la «ideología» más conveniente para que aquél se produzca. La llamada «normalidad» no es más que un ardid de la vida, una astucia de la sinrazón. Pero si bien se ve el asunto en ese temblor fugaz que es el transcurrir humano, el discurso de la normalidad —aquí el de Pedro Alonso— es tan relativo y, en el fondo, tan inane como el de don Quijote. Y si ese discurso quijotesco, en su confrontación con el mundo, comporta para el que lo formula apaleamientos, burlas, sufrimiento y derrota, ¿queda por ello refutado? [29] Más bien queda confirmado, en la medida que es ello precisamente lo que se busca para que tenga validez y congruencia. A la conciencia desventurada siempre le queda la libertad de hacer de la negación y de la derrota el argumento de su propio discurso. ¿Cómo se puede tener razón, según el mundo,

[27] Quijote, pág. 138.

[28] «El loco —escribe Foucault— entendido no como enfermo, sino como desviación constituida y sustentada, como función cultural indispensable, se ha convertido, en la cultura occidental, en el hombre de las semejanzas salvajes. Este personaje, tal como es dibujado en las novelas o en el teatro de la época barroca y tal como se fue institucionalizando poco a poco hasta llegar a la psiquiatría del siglo XIX, es el que se ha *enajenado* dentro de la *analogía*. Es el jugador sin regla de lo Mismo y de lo Otro. Toma las cosas por lo que no son y unas personas por otras; ignora a sus amigos, reconoce a los extraños...» (Ob. cit., págs. 55-56.) «Semejanzas salvajes» significa que para el loco existe una absoluta identidad entre signos y cosas.

[29] «Se piensa corrientemente —escribe Salinas— que esa determinación de Don Quijote de querer ahormar las realidades foráneas a los esquemas interiores de las ideas, es propio de loco. Pero la voluntad quijotesca de que las cosas sean como él quiere, ¿constituye prueba de demencia? Al contrario: si se mira a la historia de la civilización moderna, se ve que precisamente se trata de eso, de que las cosas sean tal y como las queremos...» Ob. cit., pág. 79.

cuando lo que se quiere precisamente es no tener esa «razón»? ¿Cómo se va a triunfar cuando en el fondo no se quiere ese triunfo, cuando se tiene vergüenza de triunfar? Y no sólo por el precio que hay que pagar para obtenerlo, sino por el mismo significado, brutal y despiadado, que la palabra tiene [30]. Pero dejemos la cuestión en este punto, ya que Don Quijote va a pronunciar aquel «Yo sé quién soy», a manera como el mismo Cervantes suspende en el momento más emocionante algunos de los capítulos de su novela.

No obstante, creo que es conveniente, antes de engolfarme en la famosa frase, comentar rápidamente algunas menudencias que el resto del capítulo contiene y que son de interés.

Así, en primer lugar, se debe destacar la inquina, fobia e incluso abominación, que puede considerarse como paradigma de la que nuestra sociedad suele tener por toda clase de libros, que tanto ama como sobrina profesan a los libros de caballerías. Ama, que además de trascordarse en el número de días que Don Quijote lleva fuera de casa, se despacha de esta guisa:

> Encomendados sean a Satanás y a Barrabás tales libros que así han echado a perder el más *delicado entendimiento* que había en toda la Mancha. [31]

De donde se colige que Don Quijote era ya un personaje notable aun antes de darse a las aventuras andantes.

Luego será la sobrina, la que también encolerizada, se despachará a su gusto, trasluciendo en su perorata ese mezquino sentido positivista que ha sido proverbial en tantas mujeres españolas [32]. Y será el cura, a la manera que suelen hacerlo todos los sectarios de todos los credos, el que decide poner remedio a la situación con la entrega a las llamas de los «descomulgados libros» [33].

Es entonces cuando «acabó de entender el labrador la enfermedad de su vecino», y cuando la bobalicona manera que le es propia, adopta en son de burla el discurso de la locura [34]. A lo que sigue una nueva maldición para los susodichos libros por parte del ama [35], mientras el cura hace más firme su resolución de quemar los libros del caballero [36].

Por último, el capítulo se cierra con el significativo silencio de don Quijote, quien como Jesús ante la frívola curiosidad de Herodes, nada responde a las preguntas que se le hace. Será el samaritano pero simple Pedro Alonso, quien contará a su manera

[30] Un lector excepcional —Thomas Mann— vio así el meollo del asunto: «La historia es la realidad corriente para la que hay que haber nacido y ser apto y en la que fracasa la nobleza inadaptada de Don Quijote. Esto es simpático y ridículo al mismo tiempo. Pero ¿qué sería un Don Quijote anti-idealista, sombrío, pesimista, creyente en la fuerza, un Don Quijote de la brutalidad, que aun siendo así siguiera siendo Don Quijote?» De *Cervantes, Goethe, Freud,* Buenos Aires, 1961, pág. 30.

[31] Quijote, pág. 140.

[32] Quijote, págs. 140-2.

[33] Quijote, pág. 142.

[34] Quijote, págs. 142-3.

[35] Quijote, págs. 143-4.

[36] Quijote, pág. 144.

lo ocurrido [37], cuando es ya inquebrantable la voluntad del cura en su propósito de quemar los funestos libros [38].

Otras lecturas

> Yo sé quién soy —respondió Don Quijote—, y sé que puedo ser, no sólo lo que he dicho, sino... [39]

Esta es la frase que considero solar en el capítulo, y que voy a comentar perfilando mis ideas al hilo de la lectura que otros críticos han hecho de ella.

Unamuno, en su *«Vida de Don Quijote y Sancho»* [40], cayó sobre esta «sentencia tan preñada de sustancia», comentándola, en un rapto muy suyo, con palabras de subido entusiasmo. Unamuno ve en ella la conciencia que el «héroe» tiene de sí mismo, siendo a su vez la idea que del héroe tiene Unamuno muy parecida a la de Carlyle, y quizá aprendida de éste.

> Puede el héroe decir: «yo sé quién soy», y en esto estriba su fuerza y su desgracia a la vez. Su fuerza, porque como sabe quién es, no tiene por qué temer a nadie, sino a Dios, que le hizo ser quién es, y como los demás no lo saben, cuanto él haga o diga se les aparecerá como hecho o dicho por quien no se conoce, por un loco. [41]

Porque heroísmo, para Unamuno, es ser fiel, en un mundo hostil, a la misión a la que Dios nos ha llamado; y esta fidelidad supone, para el que en ella se mantiene, incomprensión y soledad. El varón heroico es ante todo un hombre de fe; esta fe le proporciona fortaleza y seguridad en sí mismo. No se confundan éstas con la arrogancia, pues el héroe, como pensaba el mismo Carlyle, es siempre el hombre de la inteligencia más clara, el corazón más fuerte, el más justo, el más sincero [42].

Quizá hoy puedan parecer las ideas de Unamuno excesivamente «idealistas», impregnados como estamos de ese difuso y vulgarizado marxismo que constituye un elemento muy señalado de la mentalidad de nuestra época. Pero de todos modos, el comentario unamunesco puede prolongarse aún en ondas de más alcance. Porque al decir Don Quijote «¡yo sé quién soy!», no dijo sino «¡yo sé quién quiero ser!» [43]. Esta reflexión de la conciencia sobre sí misma, es la autoconciencia; y esta galvanización de la persona en torno de la autoconciencia no es otra cosa que la subjetividad constituida en la única certeza. Y esa certeza subjetiva que constituye el ser-para-sí [44], es la reflexión de la conciencia en sí misma. Pero esta reflexión implica una ruptura con la

---

[37] Quijote, pág. 145.
[38] Quijote, pág. 145.
[39] Quijote, pág.138.
[40] Madrid, 1958, 2.ª ed., págs. 37 y ss.
[41] Ob. cit., pág. 38.
[42] Escribe también Ortega y Gasset: «Héroe es, decía, quien quiere ser él mismo. La raíz de lo heroico, pues, en un acto real de voluntad.» Ob. cit., pág. 135.
[43] Ob. cit., pág. 39.
[44] Quizá sea ya bastante perceptible el «tufo» hegeliano que exhala mi estudio, y quizá deba aclarar que este «hegelianismo» no pretende ser de escuela, sino de sugerencia y muy limitado a ciertos aspectos del capítulo IV de la *Fenomenología.*

vida, una separación tan radical, que la conciencia de esta separación es la conciencia de la desgracia de toda reflexión. En el caso de Don Quijote, el desgarramiento de su conciencia se produce en el momento en que su «ser» consiste en un voluntarioso «querer ser», que en el grado que revela que es sólo algo vehemente querido, trasluce más bien su carencia, es decir, que no es —si no, no se desearía—, o por lo menos, que no es todavía. La instalación en ese ser que es una voluntad de ser, es siempre tan precaria, que debe estar sostenida por un flujo incesante de voluntad. Y necesita, por último, que esa conciencia insegura, y tal como ella se reconoce en su subjetividad, sea «reconocida» por otra conciencia [45]. Pero la tragedia de Don Quijote consiste precisamente en que no puede ser reconocido en el significado subjetivo que él sostiene con su voluntad desaforada, que se le degrada a ser sólo reconocido como un loco. Y en la búsqueda de ese reconocimiento emprende don Quijote sus aventuras, arriesga su vida, se enfrenta frenético a los incrédulos y traspasa invicto la burla y la derrota. Sí; Don Quijote «lucha a muerte» por el reconocimiento; su diálogo con Sancho reproduce en cierto modo la dialéctica del señor y el siervo. Si Don Quijote hubiera admitido su derrota después del primer apaleamiento, se hubiera acabado su tragedia, pero se hubiera también perdido a sí mismo. Por ello, su vida será, acto tras acto, aventura tras aventura, afirmación tras afirmación, una desesperada epopeya de autocreación. Recurrencia, devenir: Don Quijote «es» porque se va haciendo esforzadamente contra todo y contra todos.

Conciencia, pues, la de Don Quijote, duplicada, conciencia dividida en su propio seno: porque es a la vez conciencia de la absoluta certeza de sí («yo sé quién soy») y de la nada de esta certeza («y sé que puedo ser»), que en cuanto es sólo posibilidad, no es. Como dije, es sólo su voluntad la que le permite salvar el hiato entre lo que es y lo que quiere ser. Y porque la conciencia desventurada es un laberinto sin salida, un delirio, dirá también Don Quijote: «Loco soy, loco he de ser.»

Sin embargo, Luis Rosales opina que Unamuno dio a esta frase más valor del que tiene. Y añade: «Sólo en la segunda parte adquiere Don Quijote plena conciencia de su personalidad.» [46] Aserto este último discutible en muchos aspectos, ya que imbrica en una sola conciencia la de Don Quijote sobre sí mismo y la que Cervantes pudo ir alcanzando de su personaje.

Evidentemente la frase es significativa, tiene más «valor» que el que le atribuye Rosales. Y porque es significativa, también Américo Castro, en su casi testamentario ensayo «Cómo veo ahora el Quijote» repara en ella, y escribe:

> «Yo sé quién soy», dice aquella insólita figura literaria a Pedro Alonso su vecino. Una de las dimensiones del Quijote es, sin duda posible, ésta: la figura central quiere ser quien ella ha elegido ser, y no quien la gente espera que sea. [47]

[45] Que Don Quijote quiere ser «reconocido» es evidente. Baste esta sola cita: «... dime, Sancho amigo, ¿qué es lo que dicen de mí por ese lugar? ¿En qué opinión me tiene el vulgo, en qué los hidalgos y en qué los caballeros...? ¿Qué se platica del asunto que he tomado de resucitar y volver al mundo la ya olvidada orden caballeresca?» (Esta vez cito por Clemencín, cap. II de la segunda parte, pág. 494.)

[46] *Cervantes y la Libertad,* Madrid, 1960, 2.° tomo, pág. 172, nota 97.

[47] Ob. cit., pág. 18. También en el mismo trabajo, en la página 16, escribe: «El *yoísmo* de quien se sabe ser él, quien —él decide ser, predomina sobre cualquier circunstancia, se hace absoluto.»

Esta interpretación, muy sintética, sin estar del todo alejada de la que estoy perfilando, tiene un tinte socio-historicista muy perceptible; pues la «gente» a la que se enfrenta Don Quijote no es otra que aquella que Machado llamó el macizo de la raza, el macizo que constituía la sociedad española de la denominada edad conflictiva.

Otro crítico prestigioso —Avalle-Arce— concentra su comentario en la siguiente apreciación:

> La tragedia íntima de Don Quijote radica en el hecho de que su guía es una suerte de verdad revelada que permanece enteramente inaccesible para los racionalistas circunstantes. Es claro que esa guía no es de índole religiosa, sino literaria... [48]

Por un lado, y como se ve, el crítico se acerca un tanto a la concepción carlyle-unamuniana del héroe, representante en la tierra de la divina revelación, y después declara, como trivializándola, que es literaria la guía de su conducta. Sin embargo, habría que señalar lo que supone de ruptura con la «realidad», la elección de lo literario como norma de vida. En el caso presente, el que Don Quijote pretenda ser caballero andante tiene un alcance moral indudable, dados los valores que aquel legendario prototipo encarnaba para el hidalgo y que él quería imitar. Y es precisamente en el momento en que sale de su gabinete de lectura para realizar su propósito, cuando al entrar en conflicto con la sociedad, cristaliza el desgarramiento de su conciencia y nace Don Quijote. Si Don Quijote se hubiera limitado a la ineficaz ensoñación, sin poner a prueba su acción y su discurso en la piedra de toque que es esa «diferencia absoluta» de lo otro, no hubiera podido comprobar en qué grado lo fáctico y lo inerte se oponen a lo mejor [49]. No hubiera pasado entonces quizá —aquel «delicado entendimiento»— del estadio de «alma bella» que no quiere mancharse con el mal del mundo y que, ardiendo, se consume en la impotencia... Y aunque es cierto, como ya lo vio el mismo Hegel en los momentos de su obra en que se refiere a Don Quijote, que el impulso de su acción proviene de un anacronismo [50], este impulso, noble y ético en sí mismo, lo eleva sobre la cortedad positiva y prosaica del mundo.

Casalduero, sirviéndose de las categorías histórico-estéticas del Barroco, sitúa la afirmación quijotesca en relación con la concepción que dichas categorías comportan:

> En el momento —escribe— en que Hamlet duda, cuando se están buscando nuevas bases en la personalidad humana; cuando todo se desmorona y el hombre de lo único que es capaz es de sentirse sobrecogido y desconcertado ante el misterio del ser, Don Quijote no titubea en hacer un acto de voluntad y fe... Mientras Shakespeare nos introduce en el mundo nocturno de la perplejidad y de lo problemático; mientras hace que nos hundamos en la incertidumbre del destino humano, Cervantes quiere que nos sonriamos de una seguridad que ya no tiene validez... [51].

---

[48] *Nuevos deslindes cervantinos,* Barcelona, 1975, págs. 20-21.

[49] «Sus salidas, —escribe Salinas— bien llamadas están así: salidas fueron del círculo de su conciencia, al enorme círculo de la realidad. Iba en busca de la compenetración del uno con el otro, encendido en el afán de acabar con la trágica antinomia de ideas buenas cosas malas.» Ob. cit., pág. 87.

[50] Hegel se ocupa del tema en la segunda y tercera parte de su Estética.

[51] Ob. cit., pág. 27, y más extensamente en la pag. 62.

Lo malo es que no había tal seguridad ni en Don Quijote ni en Cervantes. Torrente Ballester, en su sugerente libro *El Quijote como juego,* dedica un pormenorizado comentario a esta frase, que él llama «maravillosa respuesta-clave», y del que transcribo algunos puntos:

> Es indudable, una de las frases de Don Quijote más explotadas cuando se quiere averiguar su conciencia de sí mismo, de su propia identidad... Al decir «yo sé quién soy», Don Quijote, con una tautología (yo soy yo) elude la respuesta y descarta cualquier otra pregunta del mismo jaez porque su tautología no admite réplica. «Yo sé quién soy» no quiere decir nada y quiere decirlo todo. Es una frase ambigua... La frase, por su posición y por su contenido, es una mera escapatoria [52].

El meollo de la interpretación de este crítico está ya declarado en el título que ha dado a su libro, y no es otro que el de mostrarnos cómo «Alonso Quijano juega a ser Don Quijote».

Por último, puede ser también ilustrativa la opinión de Rodríguez Puértolas, muy cercano a Américo Castro en algunos puntos [53], distante, muy distante, en otros. Juega este crítico con el binomio Cervantes-Quijote (para él Don Quijote expresa a Cervantes); y es el escritor mismo en cuanto «outsider» de aquella sociedad —por sus más que probables orígenes conversos, ideología erasmista, etc... la verdadera conciencia desventurada, sin que el crítico, por supuesto, lo diga de este modo.

> Pues Cervantes expresa de forma irónica —escribe el mencionado crítico— pero también angustiada, la problemática de la crisis imperial y de la mitología nacional deshumanizadora... «Yo sé quién soy» dirá don Quijote, aun cuando, de hecho, en el momento en que tal cosa se afirma se encuentre en medio de una gran confusión sobre su propio nombre. Y la defensa de esta capacidad volitiva del querer ser frente a lo que se impone exteriormente al individuo como supuesto valor tan indiscutible como deshumanizador es la tarea que se señala a sí mismo Cervantes en su obra literaria [54].

Raíces de la conciencia desventurada quijotesca

Las raíces de la conciencia desventurada quijotesca penetran el suelo histórico-social de una época y de un país determinado; ninguna conciencia puede concebirse descarnada y ahistórica, aunque sea susceptible de reproducirse en las más diversas circunstancias. Toda conciencia está, pues, situada en la historia; y adopto la expresión de «vividura» [55], que tomo de A. Castro, para expresar la conciencia de existir en una circunstancia histórica determinada. Se puede renegar de la época en que se vive. La conciencia desventurada es un signo, por lo menos, de un «malestar», pero no se puede escapar, con vida, de la época en que a uno le ha tocado vivir. Toda negación que quiera ser inteligible y que no sea la negación radical, absoluta —es decir, el suicidio—, ha de encontrar en el lenguaje su más cabal expresión. Aceptar el lenguaje

---

[52] Madrid, 1957, págs. 60-66.

[53] Este autor ha anotado la reedición de *El pensamiento de Cervantes,* Barcelona, 1972.

[54] *Historia social de la literatura española* (en lengua castellana), I, Madrid, 1978; pág. 294.

[55] *La realidad histórica de España,* México, 1973, 5.ª ed. renovada, pág. 110 y otras.

—¿quién puede permanecer en un silencio total?, es ya una forma de estar uno instalado en su tiempo. La misma abstracta fenomenología de Hegel no es sino una totalización de la conciencia humana en el decurso de la Historia. Se sabe que cada una de las figuras espirituales que en el libro se esbozan, tenían en la mente de Hegel un modelo real.

Sería útil, aunque no fuera más que por lastrar un poco el excesivo «idealismo» que pueda tener mi planteamiento, destacar la conciencia desventurada quijotesca sobre el fondo histórico en la que se produce. Sánchez Albornoz cree hallar en la Edad Media las raíces del *Quijote*. Según este prestigioso historiador. Castilla, «islote de pequeños propietarios libres en la Europa feudal», hizo posible la existencia de pequeños labradores, mitad soldados de la frontera, mitad colonos de la repoblación, que constituyeron por mucho tiempo su nervio político [56]. Y estos hidalgos rurales, de los que Don Quijote es un típico representante, avanzado ya el siglo XVI, se encuentran —a partir de aquí estoy siguiendo a J. A. Maravall— con que son

> un grupo social sin fuerza realmente operante en las circunstancias de su tiempo, comprometido en una utopía de retorno, su evasión a un pasado idealizado... (Grupo que) arrastrado por un afán de acción y eficacia, por el anhelo de construir su entorno, no se conforma con hablar, sino que se entrega a obrar según su proyecto [57].

La acción quijotesca es tan singular, porque en ella se intenta de modo consciente hacer que sea una misma cosa acción y discurso, cuando lo habitual es que el discurso enmascare la acción o que ésta desacredite a aquél. El intento quijotesco tenía que ser estupefaciente en su tiempo, pues siendo muy profundas y lejanas sus raíces, el rebrote se producía en los surcos de otro tiempo histórico [58]. El bien acomodado con la idealizada historia de ayer se encuentra desacomodado en la historia de su presente [59]. Y luchando contra «fantasmas», se topará con formidables realidades que tienen formas y nombres muy concretos.

> ... Don Quijote no lucha nunca —ha escrito Francisco Olmos— contra moros y judíos, enemigos del caballero feudal, sino siempre contra la injusticia actual y ante hechos históricamente identificables... [60].

René Girard sintetiza, creo, todo este aspecto sociológico, trascendiéndolo al mismo tiempo a una interpretación que lo supera:

---

56 «Raíces mediavales del Quijote», recogido en *Españoles ante la historia,* Buenos Aires, 1962, 2.ª ed., págs. 13-28.

57 *Utopía y contrautopía en el Quijote,* Santiago de Compostela, 1976, pág. 150.

58 Escribe Bloch: «Para su desgracia, Don Quijote cree que la caballería andante y su ideal son compatibles con toda forma económica de la sociedad.» Ob. cit., pág. 129.

59 «No olvidemos —escribe J. A. Maravall—, sin embargo, que todos esos programas de reforma que en cierto modo pretendía sintetizar Don Quijote, bajo la mirada irónica de Cervantes, se apoyan en la pervivencia de una estructura tradicional social, de tipo agrario.» Ob. cit., pág. 90.

60 FRANCISCO OLMOS: *Cervantes en su época,* Madrid, 1968, pág. 107. Y dice también Cernuda: «El caballero andante, al tropezar con la burla de un ambiente anacrónico y hostil, se convierte en héroe de la sociedad nueva, y los monstruos con que lucha no son criaturas mitológicas, sino los males mismos con que oscura y trágicamente luchan los dos hombres todavía: la fuerza, la violencia, la mentira. Por esto el libro de Cervantes es la primera epopeya moderna, y si no la única, la más alta de todas.» Ob. cit. 966.

Don Quijote es esencialmente el héroe que rechaza la *prose du monde*. Es decir, es el héroe del pasado, el héroe que pertenece a un mundo terminado. Esta interpretación ha dominado toda la lectura de Don Quijote desde entonces, en particular en la lectura marxista. Pero sabemos que esta interpretación es falsa... El mito se encuentra siempre presente en el individuo, y si uno observa la estructura de la novela, lejos de ser rechazado más y más para reemplazarlo por el «verdadero conocimiento», el mito se extiende más y más [61].

En efecto, en Don Quijote es posible descubrir y describir esa figura que Hegel denominó la conciencia desventurada. Es obvio que Cervantes, como novelista, no podía novelar sin encarñar en sustancia humana muy circunstanciada todo lo que sabía y quería decir acerca de los hombres. Pero este hecho, en lugar de enturbiar su percepción, le da esa plasticidad incomparable que tiene la misma realidad.

Catarsis

De la lectura del capítulo quinto, así como de la del *Quijote* todo parece extraerse la vulgarizada conclusión de que el ideal es derrotado por la realidad. De hecho, es la llamada realidad la que queda herida por él, pues ha de albergarlo en su seno, como al gusano el fruto, y sentir cómo ese despreciado ideal la carcome y desmorona. La contundente realidad pierde así su carácter de fatalidad y deja paso a la activa esperanza de cambiarla. Es más, cuando el consagrado orden de las cosas queda restaurado con el vencimiento del caballero, ese orden —Mounier lo llamó el «desorden establecido»— así restaurado, queda resentido por la mala fe por la que sólo pudo vencerlo y aquietarlo. Para acallar lo que la conturba, esa «diferencia absoluta» que es lo otro en su pétrea indiferencia, ha de brutalizar aun más, su silencio, su represión y su desprecio ante la palabra que la cuestiona, ante las lágrimas del desventurado. O segregar «ideologías», «humanismos» o los innumerables subproductos que enmascaran la verdadera naturaleza de las cosas, esa verdad que nunca se quiere desvelar. Todo menos reconocer que la verdad del hombre, la verdad profunda de su conducta, hay que ir a buscarla en la biología; que toda existencia, sea o no consciente de ello, es depredadora; que el estado de guerra de todos contra todos puede estar más o menos atenuado, dulcificado, pero se mantiene en esencia. Estómago y falo; y sobre ello, la verdad de una confusa palabrería.

La conciencia desventurada sabe todo eso; sabe que «eso» es su ser, pero sufre por querer ser otra cosa, del mismo modo que Alonso Quijano, hidalgo manchego, sufría por ser el caballero andante Don Quijote de la Mancha. Precisamente, esa decisión de Don Quijote —de todos los quijotes que jalonan la historia humana— es la eticidad superadora, que es también un momento de la conciencia y que tampoco tendrá reconocimiento. Pero que se enfrenta a la mera adaptación —quien sabe qué misterio genético impulsa al hombre, a determinados hombres, a rebasarse a sí mismo— y más allá del inmediato triunfo del momento, orienta a la especie hacia lo lejano [62].

---

[61] RICHARD MACKSEY, EUGENIO DONATO y otros: «Los lenguajes críticos y las ciencias del hombre», Barcelona, 1972, pág. 198.

[62] A título de mera especulación, diría que sólo en un materialismo «bien fundado» se podría asentar

Por eso, en el «Yo sé quién soy» estalla el grito del sufrimiento, los gemidos del que busca en las sombras, el delirio de quien, por su singularidad, se siente como una objeción viva ante la especie y ante sí mismo. Pero enfrentada esta conciencia a un mundo que le es hostil, sabiendo que jamás será reconocida, y menos comprendida y amada, ¿cabe el repliegue del Yo sobre sí mismo? Tal intento, aunque ilusorio, es siempre una tentación. No sólo la desventura, sino también el estoicismo arrastra a ese tipo de planteamientos. Ese fue el caso de Montaigne, un escéptico en tiempos turbulentos. Pero lo que Max Horkheimer escribió para él, es también válido en general:

> Pero el repliegue al propio. Yo es de por sí un acontecimiento en el mundo empírico. Supone fuerza interior y personalidad, y, sin embargo, ésta no cae del cielo. Es producida por la vida social y se consume con sus condiciones... Resulta una ilusión del escepticismo considerar, a pesar de todo, el Yo como un lugar de refugio seguro. Está unido por cada fibra con la realidad material... La actitud del mundo circundante, su idioma, sus preceptos, su fe, condicionan la existencia y la manera de reaccionar de cada Yo individual... Por más activo que sea el Yo individual, considerado en sí mismo es sólo una abstracción y quien lo cosifica en su aislamiento, convirtiéndolo en un principio o asidero interior, hace de él únicamente un fetiche [63].

De ahí, efectivamente, que Don Quijote, fortificado en su yo, no deje abierto ningún resquicio por donde pueda penetrar en su conciencia el más inofensivo germen de ese mundo repudiado [64]. Pero de ahí también esa penosa impresión de automatismo que sus acciones a veces nos producen; esa tristeza infinita en que nos sume su martirio inútil y del que no podemos consolarnos los lectores que con él nos identificamos.

El «Yo sé quién soy» plantea, si bien se mira, un problema, que, por su radicalidad, es tan pavoroso como el que Dostoyevski expresa a través de Iván Karamásov:

> No he sufrido yo para, a mi costa, a expensas de mis crímenes y dolores, provocar una futura armonía. Yo quiero ver con mis propios ojos al cordero tumbado junto al león y cómo la víctima revive y se abraza con su verdugo. Quiero quedarme mejor con los dolores no vengados. Prefiero quedarme con mi no vengado dolor y mi indignación insaciable, *aun cuando no tenga corazón* [65].

Y antes había dicho:

> Yo no niego a Dios: lo que no admito es ese Universo divino por El creado; a ese Universo de Dios no puedo avenirme a aceptarlo [66].

Tanto en el problema de la reconciliación imposible —ese hipotético momento del perdón del que habla Hegel—, como en aquél de la conciencia desventurada, que no puede ser saturada en un mundo siempre extraño, se contiene aquella llameante

---

la esperanza de una auténtica reconciliación humana. El materialismo marxista carece de la radicalidad necesaria y, sobre todo, introduce elementos voluntaristas, mesiánicos, ajenos a sus premisas. Quizá ese «materialismo» por el que abogo, al final no fuera tan «materialista».

[63] De su ensayo «Montaigne y la función del escepticismo» recogido en *Teoría crítica,* Barcelona, 1973, pág. 45.

[64] Dice Cernuda: «Ahí tenemos la clave de su locura: no querer poner a prueba la realidad.» Ob. cit. 965.

[65] *Obras Completas,* tomo III, tr. de Cansinos Assens, Madrid, 1961, 7. ª ed., págs. 202-203.

[66] Ob. cit., pág. 195.

verdad, que en los iniciales destellos de la mente humana, expresó el viejo Anaximandro:

> Todos los seres deben, según el orden del tiempo, pagar los unos a los otros su injusticia [67].

Si como afirmaba Rilke existen preguntas que deben ser antes vividas para poder encontrarles una respuesta, existen otras que más que ser vividas, nos matan. Son heridas que no tendrán cura en ninguna trascendencia, heridas que se cerrarán con la muerte del hombre y que los cielos infinitos contemplan impasibles. Son heridas que revelan solamente que toda conciencia que pretende desbordarse, se desgarra.

Es cierto que no podemos tomar al pie de la letra el idealismo hegeliano, para explicar el desarrollo de nuestra conciencia. Lo que sí es, dada la plasticidad de algunas de sus figuras, un esquema muy aceptable para dibujar sobre él lo que en el fondo debe ser un misterio genético. Quizá sean esos cien mil millares de millones de mutaciones que se producen cada generación, los que hagan posible que la conciencia desventurada se produzca, como tanteo y experimento de algo que tantea y experimenta, no sabemos para qué fin, y que en el llamado mundo real no traduce más que la inseguridad o el desajuste de lo que todavía no se ha adaptado plenamente a un medio dado.

Mientras tanto, nuestra finitud apenas si puede consolarse porque fluya inmersa en la corriente infinita de la vida. Para Hegel, este tipo de consuelo era efectivo: pervivir de alguna manera en nuestros descendientes o en el pueblo al que se pertenece, prolongarse en el todo. Por ello buscó una salida conciliadora para los males de la conciencia desventurada. Yo no busco esa salida, sino que pretendo el imposible de convertir en salvación la experiencia desesperada de una soledad orgullosa. Cuenta Hyppolite que un día Hölderlin, que estaba sufriendo una crisis de melancolía, escribió a Hegel: «Tú te recobrarás, pero yo no.» Y comenta Hyppolite:

> La cuestión es quién de ellos tocaba la cuestión de lo absoluto, ¿el que no se recobró, Hölderlin, o el que se recobró y mantuvo la comunicación, Hegel? [68].

Después de todo, muchas veces, el silencio dice todo cuanto se puede decir. Y en el fondo, y esto lo he aprendido con dolor, en el desgarramiento de la conciencia desventurada fulgura un dilema, un delirio: o dioses o nada.

Perderse, como aconsejaba Kierkegaard, en la propia pasión; ir hasta el final de ese delirio. Pero...

ANTONIO ROMERO MÁRQUEZ

---

[67] NICOLÁS ABBAGNANO, en su *Historia de la Filosofía*, tomo I, Barcelona, 1955, pág. 14, comenta la frase de Anaximandro: «Pero ¿cuál es la injusticia que todos los seres cometen y que todos deben expiar? Evidentemente ella es debida a la constitución misma y, por tanto, al nacimiento mismo de los seres, dado que ninguno de ellos puede evitarlo como no puede sustraerse a la pena. Ahora bien, el nacimiento es, como se vio, la separación de los seres de la sustancia infinita... Con la separación, pues, se determina la condición propia de los seres finitos: múltiples, diversos y oponiéndose entre sí, inevitablemente destinados, por tanto, a pagar con la muerte su propio nacimiento y a volver a la unidad.»

[68] De «Los lenguajes críticos...» pág. 196.

Misoginia y nostalgia en las escenas bucólicas del *Quijote*

Hera tón hsan chrúseioi pàlin ·undres,
boi' αperfilhs' ho filtheís.

Introducción

La poesía misógina, así como la idea de la Edad Media de Oro, aparecen ya en los primeros poetas griegos. En *Erga Kau hemérai* [1] de Hesiodo se establece el mito de aquélla, en latín llamada, «aurea aetas». Al mismo tiempo el poeta griego declara abyecta la condición de la mujer [2].

A través de Ovidio el concepto del paraíso terrestre [3] llega a las literaturas románicas. En sus *Remedia amoris* [4] empero, Ovidio no se priva del gusto de amonestar a las mujeres por sus lágrimas, ya que éstas vienen aprendidas. En sus *Amores* [5] escribe, conforme a la concepción de Catulo [6], sobre la mujer:

Verba puellarum, foliis leviora caducis,
Inrita, qua visum est, ventus et unda ferunt.

Humillaciones y decepciones propias se atribuyen muy a menudo al pensamiento misógino, inherente en la obra del poeta. Esto, con certeza, se puede aplicar también a Cervantes y Eurípides [7, 8].

El lector se encuentra con la misoginia en todas las épocas, en todas las civilizaciones, por ejemplo, en la literatura de la India [9]. En las literaturas griega y latina, sin embargo, los elementos misóginos abundan en gran número. Sea mencionado además

---

[1] Leipzig [3],1983, en: Carmina, ed. A. Rzach; reimpr. Stuttgart, 1958.
[2] Ibíd., v. 53-105.
[3] Metamorphosen, ed. Rsch, E., München [8], 1979; aquí una descripción de la Edad de Oro sería inútil, remito a la bibliografía, sobre todo a LIPSKER, E., Der Mythos vom Goldenen Zeitalter in den Schäferdichtungen Italiens, Spaniens und Frankreischs zur Zeit der Renaissance, Berlín, 1933.
[4] V. 687-690.
[5] Ed. Bornecque, H., París [2], 1952, Amores, 2, 16,45-46.
[6] Carmina, ed. Eisenhut, E., München [8], 1979, 68, v. 128; 70.
[7] KRAUSS, W., MIGUEL DE CERVANTES. Leben und Werk, Nwuwied, Berlín, 1966, pág. 52.
[8] Wulff, A., Die frauenfeindlichen Dichtungen in den romanischen Literaturen des Mittelalters bis zum Ende des 13. Jahrhunderts, Halle. 1914, pág. 4.
[9] Pantschantantra, Fünf Bücher indischer Fabeln und Mächen, ed. Schmidt, R., Leipzig, 1901.

Homero [10], autor de las escenas de la bruja Circe y de las Sirenas. A continuación encontramos a los espléndidos poetas misóginos Semonides y Amorgos, así como a Eurípides. Hesíodo nos cuenta de Prometeo que robó a los dioses el fuego y por eso el poeta deja a Zeus castigar a la Humanidad con la especie femenina. Zeus acaba con la Edad de Oro y Natura profesa lamentaciones ante él, lo cual lleva a la creación de la agricultura [11]. En la tradición misógina siguen Hipponax de Efeso, Aristófano, Lucanio de Samosata, Aquiles Tatio, Charikles, Johannes Pediasimo, Secundo y Stobaio.

Los Santos Padres atacan particularmente a las mujeres. Están desairadas en cualquier parte. Entre ellos hay que enumerar a Gregorio de Nanciana, Gregorio de Nyssa, Johannes Crisóstomo de Constantinopla, Isidoro de Pelusio y Cirilo de Alejandría. El poeta latino Virgilio escribe:

Varium et mutabile semper femina [12].

La Edad Media acepta con mucho gusto este verso así como la misoginia de Virgilio. Sexto Propercio, Juvenal, L. A. y M. A. Séneca, como también Fulgencio mantienen esta tradición. La Biblia se presenta como tesoro de pensamiento misógino [13]. Entre los Santos Padres latinos cuentan Quinto Tertuliano, San Cipriano, San Ambrosio, Jerónimo, Augustín y Columban. La lista podría continuar casi hasta el infinito.

En la Edad Media permanece arraigada la tradición de esta mentalidad e irradia a los siglos sucesivos este pensamiento misógino. La obra de Ovidio, conocida y utilizada por Cervantes para su versión de la aurea aetas, contenía para nuestro autor en cuanto al odio contra las mujeres, alusiones de gran valor, sobre todo en la *Ars amandi* [14] y en las *Remedias amoris.*

Obras misóginas, entre las cuales considero *El Ingenioso Hidalgo Don Quijote de la Mancha* [15], aparecen particularmente en España, a partir del siglo XIV en mayor escala [16]. El Arcipreste de Hita [17] se pronuncia en aquel siglo poco propicio por la mujer.

Mostraré que en el *Quijote* se mezcla la misoginia junto a la idea de la Edad de Oro. El mundo equilibrado de la aurea aetas ya no existe. Aquí todos los problemas que se le plantean al hombre en contacto con las mujeres no habrían sido posibles en la aurea aetas. A continuación se verá que las escenas pastorales de Cervantes tienen condición distinta a aquellas del fundador de la poesía pastoril, Teócrito de Siracusa [18, 19]. Otros representantes de la poesía bucólica son Moschos, Bion, Longo, Tibulo y Ovidio. Los pastores de la Edad de Oro del tiempo pasado encuentran una situación diferente de

[10] Odyssee, ed. Weiher, A., München [6], 1980, 11, 397-439.
[11] Claudiano, De raptu Proserpinae, 3, 33, etc.
[12] Eneida, 4, 569-570.
[13] Compare los ataques de Salomón contra la especie femenina.
[14] München [13], 1978.
[15] CERVANTES SAAVEDRA, MIGUEL DE, Ed. Andrés Murillo, L., Madrid, 1973.
[16] Wulff, A., ibíd., pág. 18.
[17] Libro del Buen Amor.
[18] CURTIUS, E. R., Europische Literatur und Lateinisches Mittelalter, Bern, München [9], 1978, pág. 195.
[19] Theokrit, Gedichte, ed. Fritz, P., München, 1970.

aquella que describe Cervantes [20]. Virgilio [21] se encargó de la tradición bucólica de Teócrito, el cual especificaba la vida de los pastores de manera realista en su medio ambiente e idealizaba la vida pastoril. Virgilio sustituyó Sicilia por la para él desconocida Arcadia [22]. El garantizaba la novela pastoril en la tradición occidental.

En la Edad Media y durante el temprano cristianismo, sin embargo, la fe en una vida después de la muerte reemplaza la imagen de la Edad de Oro. En el Renacimiento surge el mito en Dante hacia otra nueva vida. A través de la traducción de las églogas de Virgilio por Encina se rompió la poesía bucólica en España con la entrada triunfal del espíritu virgiliano.

Prefería pelear en servicio de Dios y de su Rey y morir por ello.

Cervantes, Lepanto, octubre de 1571

Don Quijote expresa un sentimiento de pesimismo melancólico, un «Weltschmerz» [23], que experimentaba Camões poco antes de su muerte después de la redacción de *Os Lusíadas* [24]. En la evolución histórica, el *Quijote* puede ser considerado como obra sucesiva a *Os Lusíadas* en cuanto a su fuero interno. Don Quijote se encuentra con un mundo que se le presenta como digno de mejora:

> Hechas, pues, estas prevenciones, no quiso aguardar más tiempo a poner en efecto su pensamiento, aprestándole a ello la falta que él pensaba que hacía en el mundo su tardanza, según eran los agravios que pensaba deshacer, tuertos que enderezar, sinrazones que enmendar, y abusos que mejorar, y deudas que satisfacer [25] .

Don Quijote sale con la idea utópica de superar la «Edad de Hierro» [26]. Su proyecto se presenta quimérico, no logra cumplir su misión, Don Quijote anda sufriendo derrotas y fracasos, ya que su ideal se manifiesta sin tiempo ni lugar. Esta nostalgia que trata de satisfacer el héroe, deslinda Garrote-Pérez como «"prototopía", es decir, anhelo por el primer país, la patria original del hombre, la tierra de la que un día fue expulsado» [27]. Maravall [28] considera los hechos de Don Quijote como utopías, hechos, que sirven solamente para la evasión. El anhelo de Don Quijote —anular las injusticias de en medio del mundo— desemboca en tropiezos y colisiones permanentes

---

20 Theokrit 7, 135, etc.; 22, 36, etc.; 1, 1, etc.; 5, 31, etc.

21 Vergil, Landleben (Bucolica, Georgica, Catalepton), ed. Gtte, J., y M., München, 1977.

22 WIESE, B., y PERCOPO, E., Geschichte der italienischen Literatur, Leipzig, Wien, 1910, escribe sobre Arcadia, el país de los pastores, siendo necesario, empero, anunciar, que no era Sannazaro, el que ha inventado la poesía pastoril, como el autor supone: «Arkadien als das von der Natur begünstigte Land des unschuldigen, heiteren und glücklinchen Hirtenlebens ist erst eine Erfindung Sannazaros. Bei den Alten, besonders Polybios, frand der Dichter nur kurze Andeutungen, daβ die Beωohner Arkadiens auβerordentlichd tüchtig in der Musik geωesen seien, sie von frühester Jugend and geübt und alljährlich zu Ehren der Gtter Wettspiele mit Gesang und Tanz veranstalter hätten.»

23 SHÜRR, F., CERVANTES y el Romanticismo, Quijotismo, ironía y humor, en SCHÜRR, F., Erlebnis, Sinnbild, Mythos, Bern, München, 1968, pág. 169.

24 Os Lusíadas, Lisboa, 1572.

25 Ibíd., 1, 2 (pág. 78, etc.), v., también 1, 11; 1, 20 (pág. 248) y pas.

26 Ibíd., 1, 11 (pág. 155).

27 La naturaleza en el pensamiento de Cervantes, Salamanca, 1979; pág. 44.

28 MARAVALL, J. A., Utopía y contrautopía en el Quijote, Santiago de Compostela, 1976, pág. 170.

con éste y requiere ser considerado como fenómeno humano en general, es decir, la ambición del espíritu humano que quiere conseguir la última perfección. La función inventora [29] del hombre creador suministra el motor para el progreso cultural [30]. Schürr interpreta esta nostalgia como una característica romántica:

> Fuga de la realidad a un país de la fantasía, del sueño y de la nostalgia, ¿no es la actitud del poeta en general, y en este sentido no se debe llamar romántico a cada poeta? [31]

Don Quijote actúa con un sentido de anhelo romántico. Esta opinión, sin embargo, no se debe admitir sin reservas. El anhelante actuar romántico, que reside en la revivificación de un mundo perdido, es lo que trata de vivir Don Quijote en su caballería andante. Por otra parte, empero, hay que tener en cuenta que la obra se presenta como una parodia de los libros de caballería y que el autor Cervantes reside en su propio acto de parodiar en su posición que está por encima de la situación que se le ofrece como base para su inspiración. En su ironía y en su humor, el escritor transciende la situación. Por ende la obra requiere una crítica muy sutil antes de la conclusión final sobre el sentido de su parodia.

La nostalgia de Don Quijote es inquebrantable: después de todos sus fracasos en sus misiones heroicas quiere retirarse al idilio pastoril. Cervantes, sin embargo, no admite este paso final, deja morir al héroe como «Alonso Quijano el Bueno». Por lo tanto interpreta su afán caballeresco como actuación leal.

Maravall ve en la ironía creada un espejo de la utopía de las labores de Don Quijote y denomina el resultado que se presenta al lector «contrautopía» [32].

Contemplando las «hazañas» de Don Quijote uno ha de tener en cuenta, que el caballero andante quiere reconstruir —usufructuando sus armas por la fuerza— la Edad de Oro, mundo en el que reinan la justicia, la paz y la prosperidad. Estas condiciones dadas ya indican al lector que la realización de este ideal es quimérica y éste se ríe de los esfuerzos de Don Quijote que el mismo Cervantes se propone. A la nostalgia se añade un poco de resignación, aunque Don Quijote nunca se da por vencido. La propia resignación del autor y su «Weltschmerz» quiere sugerirlas Cervantes al lector.

Leyendo las escenas pastoriles, el lector queda desencantado: no encuentra una pintura del mundo, del cosmos incólume de Teócrito y Virgilio, sino el mundo deshecho del ambiente natural de los pastores en contraposición al de aquellos cabreros antaños. Cuando Don Quijote recoje las bellotas del suelo, que sirven para él de análogon para la Edad de Oro, y cuando rompe con su discurso acerca de aquella época, sucede la

---

[29] «Fonction fabulatrice», BERGSON, H. Les deux sources de la morale et de la religion, París, 1933.

[30] Compare KOERTING, H., Geschichte des französischen Romans im 17. Jahrhundert, Leipzig, 1885, vol. 1, pág. 58: «Seit es Menschen gibt, welche dienursprüngliche einfache Form des Daseins mit einer hoher entwickelten, aber minder natürlichen und dabei vielfach beengten vertauschten und sich dieser Veranderung ihrer Lage voll beωuβt, ihre Unzufriendenheit mit der Gegenwart kind gibt und das zurückliegende Zeitalter als allein glücklich preist. Sie malt sich die Möglichkeit aus, aus der realen, mit mancherléi Widerwärtigkeiten versetzten Welt in cine goldene Vergangenheit zurückzukehren; (...) Alle exht volkstümlichen Gattungen der Poesie tragen Spuren dieser idealistischen Anschauung an sich, ihre eigentliche Verkörperung aber ist eben die Hirtendichtung.»

[31] Ibíd., pág. 170.

[32] Ibíd., pág. 172.

desilusión, en cuanto que contrasta esta «dichosa edad» [33] con la «edad de hierro» [34], ya que un pastor informa de la muerte del cabrero Grisóstomo, que murió por penas de amor que le produjeron sus sentimientos hacia la pastora Marcela. Con miras a los patrones antiguos, Grisóstomo y Marcela se revelan como pastores ajenos al mundo pastoril de aquéllos. Con la muerte de Grisóstomo se explana una situación, que en la Edad de Oro no hubiera llegado a ser pensada.

A la vez se demuestra en esta escena la tendencia misógina que profesa Cervantes, vestido de pastor. Este episodio se declara como una escena típica del mundo de la *Galatea* [35, 36].

La muerte de Grisóstomo ha provocado una serie de interpretaciones, en las que no quiero entrar aquí muy a fondo. Mientras que Castro piensa en el posible suicidio de Grisóstomo [37], evocación que resulta además arbitraria en la crítica literaria, ya que se trata de ficción, para Avalle-Arce la muerte se presenta como problemática [38]. Estos puntos de vista contrarios son tratados por Inventosch [39]. Inventosch aprueba la opinión de Castro y alude al fin del cuarto libro de la Eneida [40].

En el episodio que narra el entierro de Grisóstomo, Marcela entra en escena, fulminada de invectivas como también Don Quijote nombra en un lugar a su «dueña» Dulcinea del Toboso, «la dulce mi enemiga» [41]. Marcela es la «endiablada moza» [42], tira a los hombres como una piedra [43] y causa más daños que la peste [44].

Cervantes describe con minuciosidad a los pastores enamorados [45], sobre los cuales «libre y desenfadadamente triunfa la hermosa Marcela» [46], de cruel carácter [47], ya que debido a su aspecto exterior causa al hombre solamente calamidades. El pastor Vivaldo aconseja, no sean alimento de las llamas los papeles de Grisóstomo, para que pue-

---

[33] Ibíd., 1, 11 (pág. 155).

[34] Ibíd.

[35] CERVANTES SAAVEDRA, M. de. La primera parte de la Galatea, Alcalá, 1585; en esta obra se explica la concepción neoplatónica del amor, que el escritor recibió sobre todo de los *Dialoghi d'amore* de Leone Ebreo (v. Kindlers Literaturlexikon, vol. 18, pág. 7757, München, 1974).

[36] Compare VALBUENA PRAT, A.: Historia de la literatura española, vol. 2; Barcelona, 1968, pág. 35: «El episodio de Marcela, en la primera parte, es típico del mundo de la *Galatea,* pero de una Galatea superada.»

[37] CASTRO, A.: Los prólogos al Quijote, en: *Revista de Filología Hispánica* 3, 1941, pág. 337: «Del contexto de la prosa del *Quijote* en que se habla de la muerte de Grisóstomo, nadie saca la impresión de que el pastor obstinado se suicidó; eso es, sin embargo, lo que hizo y anuncia que va a hacer en la canción del capítulo XIV, en donde dice que tomará una soga, se ahorcará, flotará su cuerpo al viento, no lo enterrarán en sagrado, irá al infierno porque muere «sin lauro o palma de futuros bienes». Compare también ROSALES, L., Cervantes y la libertad; Madrid, 1959-60, vol. 2, pág. 537: «Grisóstomo es uno más entre el millón de muertos de amor en la literatura universal.»

[38] AVALLE-ARCE, J. B.: Nuevos deslindes cervantinos; Barcelona, 1975, págs. 91-116; el mismo, Cervantes, Grisóstomo, Marcela and Suicide, en: *PMLA* 89, 1974, págs. 1115-16.

[39] Inventosch trata estas interpretaciones contrarias en *PMLA* 89, 1974, págs. 64-76.

[40] Se trata de la muerte de Didón. El ve aquí un paralelismo entre las palabras de Didón «atque in ventos vita recessit» y las palabras «ofreceré a los vientos cuerpo y alma» (1, 14, pág. 183) de Grisóstomo.

[41] 1, 13 (pág. 176).

[42] 1, 12 (pág. 161).

[43] 1, 13 (pág. 166).

[44] Ibid.

[45] Ibid.

[46] 1, 13 (pág. 167).

[47] «Condición tan terrible» (ibid.).

dan ser ejemplo de la crueldad de Marcela [48]. Ella está vista como «enemiga mortal del linaje humano» [49]. En la canción de Grisóstomo [50], que debe provocar un pensamiento misógino el lector, quiero aludir sólo a un topo: el reinc animal y la Naturaleza, de los cuales se enumeran elementos representantes que han de deplorar su muerte [51].

Ambrosio anuncia al lector la entrada en escena de la pastora con las palabras siguientes:

> ¿Vienes a ver por ventura, ¡oh fiero basílico destas montañas!, si con tu presencia vierten sangre las heridas deste miserable a quien tu crueldad quitó la vida? [52]

El compara a Marcela con Nerón y le pregunta si la razón de su aparición significa el deseo de triunfar sobre su misma crueldad [53]. En la siguiente apología y protestación de su inocencia se esconde la meta de Cervantes: demostrar la presencia nefasta de la trampa alevosa que existe por la presencia de la especie femenina. Marcela rechaza las acusaciones e insiste en que Grisóstomo no murió por su crueldad, sino por su terquedad:

> Que si a Grisóstomo mató su impaciencia y arrojado deseo (...) [54] (...) bien se puede decir que antes le mató su porfía que mi crueldad [55].

En este episodio y en los que voy a tratar a continuación, se declara sin disimulo el pensamiento misógino de Cervantes [56]. Ha sido el propósito de la antigua poesía pastoril, presentar un cosmos perfecto [57]. En Cervantes tiene ésta todavía una estrecha conexión con la visión de la Edad de Oro [58, 59]. Las continuas correcciones lingüísticas de Don Quijote con las que interrumpe el discurso del pastor [60], tienden a demostrar el rústico hablar de los cabreros, que no habrían sido posibles en aquel «entonces». Precisamente aquí, en esta comunicación con los pastores, así como en el discurso del héroe, el autor contrasta con nostalgia el ideal de la aurea aetas con la «edad de hierro» [61]. Con el capítulo 1, 20, con otro episodio pastoral está pendiente de discusión. Sancho narra, para ahuyentar el miedo a los golpes sordos del batán, la historia del amor de-

---

[48] 1, 13 (pág. 179).

[49] 1, 13 (pág. 178).

[50] Compare *Revista de Dialectología y Tradiciones Populares* 10, 1954, la redacción «El testamento en la tradición», págs. 400-471, sobre todo págs. 400-410: «Testamentos de Amor», de GARCÍA DE DIEGO, P., sobre todo pág. 402.

[51] 1, 14 (págs. 181-184).

[52] 1, 14 (pág. 185).

[53] 1, 14 (pág. 185).

[54] 1, 14 (pág. 187).

[55] Ibid.

[56] CASTRO, A.: El pensamiento de Cervantes; Barcelona, 1972, pág. 150: «(...) se impone la conclusión de que Cervantes tenía no muy buena opinión de la mujer (...)»

[57] Compare TREND, J. B., y LITT, D.: Cervantes en Arcadia, en: *Estudios dedicados a Menéndez Pidal* 2, 1951, pág. 501.

[58] Compare LIPSKER, ibid., pág. 71.

[59] En su discurso acerca de esta época, Don Quijote contrasta, con tristeza, la situación de «entonces» y «agora». Para esto compare Avalle-Arce (Nuevos deslindes, págs. 99-100).

[60] 1, 12 (págs. 162-163).

[61] LIPSKER, ibid., pág. 79, habla de «leisem Zug von Ironie (...), dere *bewussten* Auffassung von den Schäfern des goldenen Zeitalters im Genegensatz zur Wirklichkeit entspricht». Compare págs. 3, 7 y 8.

cepcionado de un pastor con la pastora Torralba [62]. Cervantes la dota de atributos negativos:

> (...) que era una moza rolliza, zahareña y tiraba algo de hombruno, porque tenía unos pocos de bigotes (...) [63].

Después de haber provocado los celos en él, el afecto frustrado del cabrero se convierte en odio. Tan sólo cuando el pastor se dispone a abandonar su tierra con el rebaño, se transforma la antipatía de la cabrera en amor y ella le sigue. Cervantes deja a Don Quijote disertar despectivamente sobre las mujeres:

> Esa es natural condición de mujeres —dijo don Quijote—: a desdeñar a quien las quiere y amar a quien las aborrece [64].

La veleidad de las mujeres ejemplifica el poeta en Torralba:

> (...) le había de dar mucha pesadumbre con sus ruegos y lágrimas [65].

En el capítulo 1, 51, muestra Cervantes en Leandra la liviandad de las mujeres y sus rasgos negativos:

> (...) a su desenvoltura y a la natural inclinación de las mujeres, que, por la mayor parte, suele ser desatinada y mal compuesta [66].

Los pastores, golpeados por las mujeres, tienen consecuencias negativas:

> (...) pasamos la vida entre los árboles, dando vado a nuestras pasiones, o cantando juntos alabanzas o vituperios de la hermosa Leandra, o suspirando solos y a solas comunicando con el cielo nuestras querellas [67].

Mientras que Anselmo da rienda suelta a su dolor tocando su viola, el cabrero considera mejor hablar mal de las mozas:

> Yo sigo otro camino más fácil, y a mi parecer el más acertado, que es decir mal de la ligereza de las mujeres, de su inconstancia, de su doble trato, de sus promesas muertas, de su fe rompida, y finalmente, del poco discurso que tienen en saber colocar sus pensamientos e intenciones que tienen [68].

La plática siguiente del pastor implica un elemento irónico eficaz:

> Y ésta fue la ocasión, señores, de las palabras y razones que dije a esta cabra cuando aquí llegué; que por ser hembra la tengo en poco, aunque es la mejor de todo mi apero [69].

---

62 1, 20 (pág. 242).
63 1, 20 (pág. 242).
64 1, 20 (pág. 143).
65 Ibid.
66 1, 51 (pág. 594).
67 Atienda a la desgracia, ocasionada a muchos hombres, que debe evocar en el lector una disposición misógina a través de las palabras siguientes: «pasamos» (plural), «nuestras pasiones» (plural), «juntos», «nuestras querellas» (plural). Compare también 1, 51 (pág. 595).
68 1, 51 (pág. 595).
69 Ibid.

Contrariamente a la concepción cervantina en cuanto a la vida de los pastores, Krauss caracteriza la situación de éstos en la antigua poesía pastoril como si su vida les presentara siempre la felicidad, como si todos los días fueran domingo [70]. El *Quijote* carece de alianzas felices. Los pastores, ellos mismos, tienen que superar las conexiones espinosas. El autor presenta al lector una salida feliz —aunque no continúe el desarrollo de la escena que trata las bodas del Camacho—. Poco antes de tomarse los dichos, Quiteria vuelve la espalda y se dirige a Basilio, el cual se vale de una artimaña. Entra así en esta escena el elemento picaresco en el mundo bucólico. El padre de Quiteria la obliga a casarse con el rico Camacho. Al mismo tiempo, empero, el escritor deslinda a Basilio con todos los atributos positivos [72].

En la conversación con el Bachiller, Don Quijote compara a la mujer con el nudo gordiano, atado en torno al cuello masculino que sólo la muerte puede desatar:

> (...) porque es accidente inseparable, que dura lo que dura la vida: es un lazo que si una vez le echáis al cuello, se vuelve en el nudo gordiano, que si no le corta la guadaña de la muerte, no hay desatarle [73].

A continuación Cervantes describe los efectos, producidos en Basilio, por las bodas previstas entre Quiteria y Camacho de tal manera, que el lector debe tener compasión por éste. Esta vez, después de haber prodigado asaz esfuerzos, situación inimaginable en la Edad de Oro, resulta un «happy end» [74].

En el capítulo 2, 58, Cervantes presenta una Arcadia fingida [75], empresa amanerada y arbitraria para el lector. El poeta inserta este episodio para poder crear un contraste entre la época contemporánea y el ideal imaginado. Ahora sí que es inteligible porque Cervantes coloca el discurso sobre la Edad de Oro al comienzo de la obra: la disposición nostálgica del escritor se declara en cada escena pastoril. En la contrastación de la actualidad con aquel pasado se pronuncia implícitamente el deseo, la imaginación utópica, de la Edad de Oro, que Cervantes además explica como tal, es decir, como irrealizable, al final de su obra. A causa de la imposibilidad de la realización de su ideal, empero, queda únicamente la nostalgia que viene apoyada y hecha soportable a través de la ironía, del humor, etc.

En el capítulo 67 de la continuación del *Quijote*, el escritor confronta al héroe con Altisidora, la cual se ve rechazada por éste. Altisidora contesta a esto como ahora no puede ser imaginado de otra manera:

> Quísome bien, al parecer, Altisidora; diome los tres tocadores que sabes, lloró en mi partida,

---

[70] KRAUSS, W., y MIGUEL DE CERVANTES, pág. 56.

[71] MONTEMAYOR, J. DE, Los siete libros de la Diana; Valencia, 1559.

[72] 2, 19; 2, 21.

[73] 2, 19 (pág. 180).

[74] Compare también el ensayo de ZIMIC, S.: «El "engaño a los ojos" en las bodas de Camacho del "Quijote"», en: *Hispania* 55, 1972, págs. 881-886; compare también la historia de Aquiles Tatio de Leucippe y Clitofonte, p. e. ed. COCCIO, F. A., y ACHILLE TATIO ALESSANDINO: Dell' amor di Leucippe et di Clitophonte; Venecia, 1551.

[75] 2, 58 (pág. 476, etc.).

maldíjome, vituperóme, quejóse, a despecho de la vergüenza, públicamente: señales todas de que me adoraba; que las iras de los amantes suelen parar en maldiciones [76].

En el capítulo 69 se halla el pendant a las bodas del Camacho: Altisidora se vale de una artimaña para poder conseguir a Don Quijote. Esta idea es suficiente para que Cervantes exprese su pensamiento misógino. Altisidora «muere» por la crueldad de Don Quijote, así como Grisóstomo eligió voluntariamente su muerte por culpa de Marcela:

En tanto que en sí vuelve Altisidora, muerta por la crueldad de don Quijote (...) [77].

Un gran concepto misógino se pronuncia por la filípica siguiente de Altisidora:

¡Vive el Señor, don Bacalao, alma de almirez, cuesco de dátil, más terco y duro que villano rogado cuanto tiene la suya sobre el hito, que si arremeto a vos, que os tengo de sacar los ojos! ¿Pensáis por ventura, don Vencido y don Molido a palos, que yo me he muerto por vos? Todo lo que habéis visto esta noche ha sido fingido; que no soy yo mujer que por semejantes camellos había de dejar que me moliese un negro de la uña, cuanto más morirme [78].

Estas proclamaciones antifeministas que se logran por la interpretación del lector, se refuerzan una vez más:

Señora mía, sepa vuestra señoría que todo el mal desta doncella nace de ociosidad, cuyo remedio es la ocupación honesta y continua. Ella me ha dicho aquí que se usan randas en el infierno; y pues ella se debe de saber hacer, no las deje de la mano; que ocupada en menear los palillos, no se menearon en su imaginación la imagen o imágenes de lo que bien quiere, y ésta es la verdad, éste mi parecer y éste es mi consejo.
Y el mío —añadió Sancho—, pues no he visto en toda mi vida randera que por amor se haya muerto; que las doncellas ocupadas más ponen sus pensamiento en acabar sus tareas que en pensar en sus amores. Por mí lo digo, pues mientras estoy cavando no me acuerdo de mi oíslo, digo, de mi Teresa Panza, a quien quiero más que a las pestañas de mis ojos [79].

Inmediatamente, el amor de Altisidora se convierte en aborrecimiento:

No hay para qué, señora —respondió Altisidora—, usar dese remedio, pues la consideración de las crueldades que conmigo ha usado este malandrín mostrenco me le borrarán de la memoria sin otro artificio alguno. Y con licencia de vuestra grandeza, me quiero quitar de aquí, por no ver delante de mis ojos ya no su triste figura, sino su fea y abominable catadura [80].

La ironía, inherente a esta escena se destaca aquí muy claramente:

Mándote yo —dijo Sancho—, pobre doncella, mándote, digo, mala ventura, pues las has habido con una alma de esparto y con un corazón de encina. ¡A fe que si las hubieras conmigo, que otro gallo te cantara! [81]

---

[76] 2, 67 (pág. 547).
[77] 2, 69 (pág. 558).
[78] 2, 70 (pág. 567).
[79] 2, 70 (págs. 568-569).
[80] 2, 70 (pág. 569).
[81] Ibid.

La misoginia se revela asimismo en la plática ingenua y realista de Sancho:

> Tú tienes razón, Sancho amigo —respondió don Quijote—, y halo hecho muy mal Altisidora en no haberte dado las prometidas camisas (...) [82]

La proposición de Don Quijote al final de la segunda parte de la obra de hacerse pastor, le parece tan fantástica al lector como su caballería. Cervantes comenta la nueva declaración del héroe en cuanto a sus proyectos, que pronuncia ante el cura:

> Pasmáronse todos de ver la nueva locura de Don Quijote (...) [83]

Desde la posición de la novela de caballería, Krauss ve en la novela pastoril una transición hacia la razón [84].

Conclusiones

> Meine Frauencharaktere (...) sind alle besser, als sie in der Wirklichkeit anzutreffen sind.
> GOETHE

El pensamiento misógino de Cervantes se expresa no solamente en las escenas pastoriles. Otros episodios con tendencia antifeminista son por ejemplo los capítulos en que se presenta Maritornes [85]. Wiltrout comenta sobre las mujeres del *Quijote*, que representan los instrumentos para la creación de las dicotomías realidad, ilusión, ser —apariencia, verdad— ficción [86].

En las escenas enunciadas, el hombre siempre aparece como supeditado a las mujeres pero que al mismo tiempo las exalta (sobre todo Don Quijote-Dulcinea). Como fruto de sus esfuerzos cosecha la sola decepción. La escena en que Altisidora adora a Don Quijote, está desarrollada irónicamente, a propósito por el autor, y el lector la entiende perfectamente.

El pensamiento misógino no sólo se presenta en Cervantes: a parte de sus antecesores de concepción misógena entran elementos antifeministas. También en el teatro. del siglo XVI y XVII.

Avalle-Arce [87] menciona, que el Romanticismo rehúsa una adaptación de la novela pastoril, porque pide, como ya ha dicho Castro [88], una forma rígida y requiere por lo tanto una redacción refinada. Como anteriormente hemos expuesto, se presenta con el *Quijote* de Cervantes un pensamiento romántico y entendemos que esta obra se señala como variante destacada de la novela pastoril.

Cervantes no formula pretensiones programáticas, pero facilita en la evocación de la Edad de Oro implicaciones morales. La misoginia, que era ajena a la aurea aetas, viene mezclada con la nostalgia de Cervantes, ya que la mujer tiene una culpa transcendental en la pérdida de la Edad de Oro.

RAINER RUTKOWSKI

---

82 2, 71 (pág. 570).

83 2, 73 (pág. 584).

84 KRAUSS, W.: Gesammelte Aufstze zur Literatur und Sprachwissenschaft; Frankfurt, 1949, pág. 165.

85 1, 16-17.

86 WILTROUT, A. E.: Las mujeres del Quijote, en: *Anales Cervatinos* 12, 1973, págs. 167-172, sobre todo pág. 171.

87 AVALLE-ARCE, J. B.: La novela pastoril española; Madrid, 1974, pág. 17.

88 El pensamiento de Cervantes.

Parodia y mitificación del Nuevo Mundo en el *Quijote*

Se propone en este estudio un nuevo planteamiento de la imagen y la presencia de América en el *Quijote*. En 1948, Jorge Campos publicó un artículo en que hizo ver los muchos puntos de coincidencia y referencia entre todos los textos de Cervantes y las crónicas, descripciones y obras literarias que trataban del Nuevo Mundo español. Según Campos, América aparece en toda la obra cervantina «... no cómo una preocupación literaria, sino como parte integrante del mundo real a que acudía para elaborar su ficción» [1]. Se supone que Cervantes nunca vivió esa historia americana tan directamente como la vivieron muchos historiadores cronistas o como la vivió un Ercilla o un Inca Garcilaso. Para que ese mundo le llegara a Cervantes tenía que estar en contacto personal con los amigos y conocidos de experiencia directa americana. Se puede creer también que Cervantes leía los escritos más interesantes sobre la nueva realidad encontrada y sobre los sucesos, peligros, aventuras y varia peripecia de los españoles que estuvieron en una región u otra del Nuevo Mundo. A base de su rastreo y comentario de los datos recogidos en las obras de Cervantes, Campos llega a hacer la siguiente afirmación:

> Los recuerdos de los conquistadores, la lectura innegable de *La Araucana* o los *Comentarios reales*, la alusión constante al Potosí o las riquezas indianas, las referencias a temas americanos, las costumbres indígenas, demuestran cómo en Ceervantes estaba presente siempre el mundo español del otro lado del Océano (pág. 403).

Es innegable también la importancia de Sevilla en Cervantes. Como es evidente en muchas obras suyas, los años en que vivió allí le colocaron dentro de los íntimos ambientes humanos más afectados por el gran tráfico y comercio entre España y las colonias de ultramar [2].

El tema del Nuevo Mundo en Cervantes pertenece lógicamente encuadrado en un estudio de enfoque mucho más amplio que tiene que ver con el impacto que tuvo la existencia de las llamadas Indias sobre la imaginación literaria durante los siglos XVI

[1] CAMPOS, JORGE, «Presencia de América en la obra de Cervantes» *Revistas de Indias, VIII (1947), 371-404.*

[2] En el *Quijote* como en otras obras de la época se encuentra la frase «pasarse a las Indias» que se entiende desde la ciudad de Sevilla. En «El Celoso extremeño» hay una frase larga que parece resumir la actitud de una América tierra de refugio y oportunismo: «Viéndose, pues, tan falto de dineros, y aun no con muchos amigos, el hidalgo se acogió al remedio a que otros muchos perdidos en aquella ciudad se acogen, que es el pasarse a las Indias, iglesia de los alzados, salvoconducto de los homicidas, pala y cubierta de los jugadores a quien llaman *ciertos* los peritos en el arte, añagaza general de mujeres libres, engaño común de muchos y remedio particular de pocos» (ed. Clás. cast., Madrid, 1965, págs. 88-89.) Para la relación Sevilla/Cervantes es lectura fascinante el resumen e interpretación a veces especulativa que se encuentra en William Byron, *Cervantes, A Biography* (Garden City, Nueva York, 1978), cap. 5 «Great Babylonia».

y XVII. En general, se puede decir que para la gente en España no era nada fácil valorar con exactitud la experiencia con el nuevo mundo. Esta dificultad se debía a lo inusitado del descubrimiento, a las demoras en la difusión de información y a las excesivas ambivalencias que había en los actos y en las transacciones mismas entre centro del imperio y las colonias.

En España, el impacto de los grandes descubrimientos se empezó a ver desde muy temprano entre algunos hombres de ciencia y de letras. Durante el primer siglo, sin embargo, la evolución es lenta en cuanto al entendimiento y apreciación de lo que podían significar los cambios de la imagen del mundo y las nuevas maravillas de que hablaban las relaciones y crónicas. Los tres continentes de tan larga tradición, de pronto, se encuentran insuficientes como concepto del mundo ante la enorme expansión geográfica. El ensanchamiento del mundo clásico crea dificultades, y como ha escrito Gonzalo Menéndez Pidal:

> Este pasar de un mundo tripartito a un mundo cuatripartito no se hizo sin tener que revisar desde las raíces mismas el concepto que el hombre tenía de su mundo; revisión difícil y costosa, más que por el esfuerzo que significaba, por las repercusiones implícitas que había de causar en otros campos aparentemente inconexos [3].

Para entender mejor el proceso del que habla Gonzalo Menéndez Pidal, es útil el libro de Edmundo O'Gorman, *La invención de América*. O'Gorman analiza los problemas que tuvieron los primeros historiadores y otros hombres de ciencia para establecer un marco filosófico desde el cual podían entender o explicar las nuevas tierras que encontró Colón. El estudio de O'Gorman reconstruye la trayectoria intelectual y científica que hizo posible la transformación. En las palabras de O'Gorman:

> [El libro]... shows —within the bounds of the chosen field of observation— the way in which an unforeseen and unforeseeable historical entity is born within the womb of a narrow, highly particular and archaic given image of the world, an entity which, as it slowly develops, acts as a solvent on the old structure, and at the same time is the catalytic for a new dynamic and more generous concept of the world [4].

Las repercusiones se van a complicar más en la segunda parte del siglo XVI, después de la publicación de Copérnico sobre los movimientos de los cuerpos celestiales. Tolomeo, como geógrafo y cosmógrafo, una autoridad entre muchas hasta la Edad Media tardía y aun después, queda definitivamente superado en la mentalidad científica europea [5]. Hay referencias literarias, que llegan hasta Cervantes, de que la nueva rea-

---

[3] MENÉNDEZ PIDAL, GONZALO, *Imagen del mundo hacia 1570* (Según noticias del Consejo de Indias y de los tratadistas españoles, (Madrid, 1944), la cita proviene del prólogo.

[4] O'GORMAN, EDMUNDO, *The Invention of America* (Bloomington Indiana, 1961), intro.

[5] Hay mucho material sobre el mundo físico y otros temas afines en los capítulos que dedicó Otis H. Green a los varios tipos de «expansión» en su *Spain and the Western Tradition,* vol. III (Madison, Milwaukee, and London, 1968); en Gillet, JOSEPH E., *Torres Naharro and the Drama of the Renaissance,* vol. IV (Transcribed, Edited and Completed by Otis H. Green) encontramos esta explicación: «In Spain, as early as 1503, the Casa de Contratación of Sevilla set out to gather and integrate all reports of discovery and to jealousuly guard them from possible rivals. In 1519 the Consejo de Indias took over this function. Quite early the century, then, there was a geographical sciencie kept up to date and far superior to any of the printed adi-

lidad física se le había escapado a Tolomeo: En el *Quijote*, el Canónigo, criticando los libros de caballerías por lo confuso de su geografía, dice:

> ¿Qué ingenio, si no es del todo bárbaro e inculto, podrá contentarse leyendo que una gran torre llena de caballeros va por la mar adelante, como nave con próspero viento, y hoy anochece en Lombardía, y mañana amanezca en tierras del Preste Juan de las Indias, o en otras que ni las descubrió [describió] Tolomeo ni las vio Marco Polo? [6]

Más allá de los problemas inmediatos sobre cálculos, dimensiones y fronteras geográficos y con la preparación de instrucciones y documentos, etc., la empresa se puso en marcha y se extendió, como sabemos, a todos los órdenes existenciales, culturales e imperiales. Un aspecto importante tanto para la historia política como para la literatura fue la visión utópica que surgió casi inmediatamente. En su libro *Utopía y contrautopía en el Quijote*, que trae nuevos enfoques sobre la historia de la época, José Antonio Maravall intenta mostrar que la utopía renacentista está muy ligada a lo que él llama «la mentalidad moderna» [7]. Esta voluntad de utopía venía preparada desde el siglo XV «en el que los cambios operados en la sociedad castellana le imprimen el dinamismo con que irrumpe en la centuria siguiente» (Maravall, pág. 26). En la Europa renacentista los ya conocidos modelos de gobierno, sean éstos clásicos, bíblicos o humanistas encuentran una innovadora formulación en la *Utopía*, de Tomás Moro. Ha habido varias líneas de interpretación de la obra utópica de Moro, obra en que utiliza el autor una técnica de contrapunto entre dos ejemplos o dos maneras de teorizar y justificar todas las actividades de la vida humana, pero es indiscutible que eran precisamente los descubrimientos geográficos que Moro aprovechó para el contexto de su crónica fabulosa de la Insula de Utopía [8]. Por su parte, Silvio A. Zavala ha escrito:

> Los descubrimientos geográficos proporcionaron a la tendencia naturalista y depuradora del Renacimiento una ocasión propicia de ejercicio: Europa, por su vejez, se estimaba difícilmente corregible; pero la humanidad descubierta, desnuda, sencilla, ingenua, podría vivir de acuerdo con la anhelada perfección [9].

---

tions of Prolemy. Such practical knowledge was also in the possession of the Portuguese explorers who came to Rome and gave Torres Naharro the necessary geographical indications for his *Trophea.*» Un poco más adelante: «The idea of surpassing the ancients, and notably Ptolemy, was in the air and was a part of Renaissance self-assertion» pág. 143-144.

[6] En su edición del *Quijote*, MARTÍN DE RIQUER (Editorial Juventud: Barcelona, 1968) justifica la lectura «describió» así: «en la caligrafía de Cervantes se confundían los rasgos de las letras *cu* con los de las letras *cri*, que engañó al impresor» págs. 481-82, nota.

[7] MARAVALL, JOSÉ ANTONIO, *Utopía y contrautopía en el Quijote* (Santiago de Compostela, 1976), pág. 28.

[8] En el Libro I *(Utopía)*, se trata precisamente de una referencia a los viajes de Vespucio. El personaje Rafael Hythloday cuenta de sus experiencias como viajero a «las naciones recién-encontrados» que se encuentran al sur del ecuador. ARTHUR E. MORGAN, en su estudio *Nowhere was Somewhere* (How History makes Utopias and How Utopias make History), (Chapel Hill, 1946) intenta establecer la base histórica de las ideas y organización que propone Moro para su reino modelo utópico; Morgan dice, por ejemplo: «More's description of the life and social system of Utopia corresponds in the main so closely with anciente Peru, both in major features and in small incidental details, that accidental coincidence seems to be out of the question» pág. 35. Para otros puntos de interés sobre el tema de utopías, véase *Utopías and Utopian Thought* (ed. Frank E. Manuel, Boston and Cambridge, 1966) especialmente los ensayos de FRANK E. MANUEL, «Toward a Psychological History of Utopias» págs. 69-98 y de Mircea Eliade, «Paradise and Utopia: Mythical Geography and Eschatology» págs. 260-280.

[9] ZAVALA, SILVIO A., *La "Utopía" de Tomás Moro en la Nueva España y otros estudios* (México, 1937), págs. 3, 4.

Para Maravall, fue la conquista de nuevas tierras lo que «abrió las puertas hacia los caminos de Utopía, entre ciertos grupos de la sociedad castellana» (pág. 26). Con gran cantidad de testimonios de reformadores, Maravall puede mostrar que «no hay... otros grupos en Europa que se vean más fuertemente arrastrados hacia tales empresas» y lo interesante de estos grupos es que «más que escribirse en el papel, se pretendió levantarlas en la realidad, de México al Paraguay» (pág. 26). Uno de estos reformadores, quizás el más interesante, es el español Vasco de Quiroga, quien fue nombrado oídor de la segunda Audiencia de México, donde emprendía la organización de la vida de la Nueva España nueve años después de ser conquistada esa tierra por Cortés. Según las indicaciones de Zavala, las dos obras que más utilizó Quiroga para sus proyectos fueron las *Saturniales,* de Luciano, y la *Utopía,* de Tomás Moro. Zavala explica así el esfuerzo de Quiroga:

El anhelo de un mundo perfecto, sencillo y la esperanza de restaurar la perdida virtud de la Iglesia son, en la mente de Quiroga, los impulsos primordiales de la obra civilizadora española. Un método simple y eficaz —La Utopía— servirá para conservar las admiradas cualidades de sencillez de la vida indígena y la perfeccionará hasta aquellos límites ideales. La fe humanista, en este vasto proyecto, orienta la civilización del Nuevo Continente e infunde a la empresa un excelente rango moral (pág. 6).

El concepto de utopía ha aparecido siempre muy enlazado con el tema de la Edad Dorada. En su estudio sobre este tema, Harry Levin ilumina cómo en nuestra cultura occidental estas dos mitologías han vivido en proximidad:

The Occident has lived with two mitologies side by side, one supporting its tgheological and ethical commitmentes, the other providing models and conventions for the arts [10].

La utopía es una proyección hacia el futuro, la Edad de Oro siempre implica una vista atrás en el tiempo:

The expected rule of heaven on earth, the spiritual faith in a Millennium, is secularized into the temporal notion of a Utopia, which in turn affects political thought and programs of revolutionar similarly, on a spatial plane, the backward glance at Eden has its classical counterpart in Arcadia and its exotic counterparts elsewhere, the farther the happier (pág. XV).

La Edad de Oro como fábula llegaba al Renacimiento a través de textos clásicos. Esa fábula representa los comienzos de al vida bajo condiciones amenas, describe el estado de simplicidad e inocencia y evoca nostálgicamente la superioridad de la vida económica comunitaria. Un ejemplo en el *Quijote,* que por supuesto ha sido muy comentado, es el discurso lanzado espontáneamente por Don Quijote ante los cabreros, pero hay otros ejemplos de este tipo de mentalidad textualizada en la obra. Lo que es curioso, y Levin lo documenta muy bien en su libro, es cómo cambia la idea de este mito:

The Middle Age had buried the golden age under the conception of Eden; the Renaissance

---

[10] LEVIN, HARRY, *The Myth of the Golden Age in the Renaissance* (Oxford University Press: Nueva York, 1972), pág. 15.

not only revived the original conception, but ventured forth on a quest to objectify it. When its locus shifted from the temporal to the spatial, it became an attainable goal and a challenge to the explorers (pág. 59).

Los primeros exploradores incorporaron en sus descripciones ideas que seguramente se basaban en representaciones literarias recordadas [11]. Sin duda para mucha gente, no sólo en América, sino también en España, unas fábulas doradas empezaron muy pronto a mezclarse con la realidad increíble de joyas y metales preciosos que iban en muy pocos años a cambiar la fortuna política internacional de España y del resto de Europa.

No es necesario para el propósito de este trabajo fundamentar más la historia de cómo vivían los españoles su mundo cambiante durante la época en que le tocó a Cervantes vivir. Ya sabemos que es una historia repleta de actividades desde el centro del imperio hasta los puntos más remotos del Mediterráneo y cisatlánticos y hasta las regiones todavía bastante fantasmales del Nuevo Mundo. En *América en el teatro de Lope de Vega,* Marcos Morínigo dice que «a lo largo de la mayor parte del siglo XVI [la nación española] veía la empresa de la conquista y colonización de América en un plano inferior al de las grandes empresas nacionales» [12]. Es válida otra observación del libro de Morínigo: en la última parte del siglo XVI hay una nueva conciencia de que las Indias están redescubriéndose. Y entre las obras citadas hay una que se llama *Relación del descubrimiento de Nuevo México y de otras muchas provincias y ciudades halladas de nuevo,* editada en Roma en 1602. En el famoso libro de José de Acosta, *Historia natural y moral de las Indias,* publicado en 1590, podemos leer lo siguiente:

Así que aunque el Nuevo Mundo ya no es nuevo, sino viejo, según hay mucho dicho, y escrito dél, todavía me parece que en alguna manera se podrá tener esta historia por nueva, por ser juntamente Historia, y en parte Filosofía, y por ser no sólo de las obras de naturaleza, sino también de las del libre albedrío, que son los hechos y costumbres de hombres [13].

Desde otros ángulos de enfoque en cosas indianas, sería interesante, para el ambiente del *Quijote,* citar un libro que Gonzalo Menéndez Pidal utilizó para su estudio de la *Imagen del mundo hacia 1570.* El libro se llama *Milicia y descripción de Indias,* de Bernardo de Vargas Machuca, conquistador y militar en las Indias muchos años. Hay una edición de 1599. El conquistador, al tomar posesión como cacique español de un pueblo, hara lo siguiente:

... armado de todas sus armas (para cuyo efecto lo estará), pondrá mano a su espada y haciendo con ella campo bien ancho ante la gente, dirá arrebatándose de cólera: —Caballeros, ya yo ten-

---

[11] En un contexto amplio, Eliade ha explicado lo que significaba para Colón el descubrimiento de tierras nuevas: «For Columbus, the search for the Earthly Paradise was not a chimera. The great navigator accorded an eschatological significante to this geographic discovery. The New World represented more than a new continent open to the propagation of the Gospel. The very fact of its discovery had an escahatological implication.» «In his *Book of Prophecies,* Columbus affirmed that ... the ende of the world, would be preceded by the conquest of the new continent, the conversion of the heathen, and the destruction of the Antichrist» (*art. cit.,* nota 8 arriba, pág. 262.)

[12] MORÍNIGO, MARCOS, *América en el teatro de Lope de Vega* (Buenos Aires, 1946), pág. 20.

[13] ACOSTA P., JOSÉ DE, *Historia natural y moral de las Indias* (B. A. E., Madrid, 1954), pág. 4.

go poblada la ciudad... en nombre de su Majestad; si hay alguna persona que lo pretenda contradecir, salga conmigo al campo, donde lo podrá batallar, el cual se lo aseguro, porque en su defensa ofrezco de morir ahora y en cualquier tiempo, defendiéndola por el rey mi señor, como su capitán, criado y vasallo, y como caballero hijodalgo (que cuando no lo sea el tal caudillo de sangre, lo es por el privilegio concedido a los tales conquistadores) [14].

Mi propósito en evocar estos ejemplos no es para insistir en que sean fuentes directas leídas y recordadas por Cervantes. Podrían o no ser fuentes. Nos conviene más conocer lo que había en el aire en cuanto a los cambios sutiles que los españoles más sensibles fueran registrando durante los años críticos del gobierno de Felipe II. Además, la relación entre un texto y otros que le anteceden es un asunto mucho más complicado. Ya sabemos que la creación literaria requiere una actitud activa y hasta agresiva en los momentos más íntimos de la creación cuando el nuevo escritor empieza a dar materialidad textual —el proceso profundo de la escritura— a sus fantasmas imaginativos. En este sentido, un escritor selecciona o, como ha dicho Borges, crea sus propios precursores. Lo importante es ver cómo ha utilizado Cervantes en forma muy original una tradición culta en la que el sabio que escribe hace su discurso erudito a través de citas, evocaciones y lecturas de libros de gran autoridad, prestigio y difusión y que son importantes para las cuestiones debatidas. La intertextualidad, el culto de los libros y la re-escritura de textos es, en Cervantes, como también en Góngora o en Gracián, un proceso que la crítica sólo en la época moderna ha llegado a reconocer como digno de una valoración teórica positiva [15]. El texto plural o múltiple que es el *Quijote* se complica más que otros textos intertextualistas por su gran base paródica y su humorismo originario a través de toda la obra. Se trata de una obra imaginativa en la cual se mide su profundidad por la multiplicidad de niveles que, a base de una separación entre significante y significado, permite una innovadora confrontación de textualidades de órdenes ontológicos distintos.

La parodia cervantina es una metodología para transformar el mundo a través de una subversión humorística [16]. En un texto literario como el del *Quijote,* la parodia está

[14] Citado en Menéndez Pidal, Gonzalo, *op. cit.,* pág. 12.

[15] La intertextualidad, como concepto teórico, se debe a Julia Kristeva quien, a su vez, elabora el concepto de novela polifónica y de dialoguismo del brillante crítico ruso, Mikhail Bakhtine; en Kristeva, «Le Mot, le dialogue et le roman» se lee, por ejemplo, lo siguiente: «Ecrivain autant que "savant", Bakhtine est l'un des premiers à remplacer le découpage statique des textes para un modéle oú la structure littéraire n'*est* pas, mais où elle s'élabore par rapport à une *autre* structure. Cette dynamisation du structuralisme n'est possible qu'à partir d'une conception selon laquelle le "mot littéraire" n'est pas un *point* (un sens fixe), mais un *croisement de surfaces* textuelles, un dialogue de plusieurs écritures: de l'écrivain, du destinataire (ou du personnage), du contexte culturel actuel ou antérieur.» Más adelante en el mismo ensayo, Kristeva dice que Bakhtine es el primero que introduce el cruce de ejes fundamentales en la teoría literaria: «tout texte se construit comme mosaque de citations, tout texte est absorption et transformation d'un autre texte. A la place de la notion d'intesubjectivité s'installe celle d'*intertextualité,* et le langage poétique se lit, au moins, comme *double.*» En *Semeiotiké: Recherches pour une sémanalyse* (París, 1969), pág. 144, 146: véase también el ensayo de Severo Sarduy, «El barroco y el neobarroco» *América Latina en su literatura,* 3.ª ed. (México, 1976), págs. 167-184.

[16] Me ha servido el libro de Margaret A. Rose, *Parody//Meta-Fiction* (An Analysis of Parody as a Critical Mirror to the Writing and Reception of Fiction) (London, 1979), que es un intento innovador y exploratorio de entender el alcance filosófico de la modalidad general paródica, dentro de la cual cae como obra

distribuida o está presente en procedimientos estructurales, formales, técnicos y estilísticos. La parodia está constituida de una variada explicitación, de núcleos o nudos específicos, de momentos de una hilaridad robusta o de una íntima y profunda alegría placentera. No es nuestra intención volver la espalda a la densidad textual cervantina y, por lo tanto, no es cuestión de sustituir en lugar del texto concreto un lenguaje diferente. La parodia presupone, en primera instancia, una dependencia de un texto-modelo y en el *Quijote* ya sabemos que el modelo principal parodiado no es un texto específico, sino una textualidad caballeresca, toda una literatura re-creada por Cervantes en un nuevo contexto literario-epistemológico [17]. Pero si la línea dominante ha sido la caballeresca, no quiere decir que no hubiera muchos otros modelos y entre ellos, seguramente, el Nuevo Mundo le llega a Cervantes como un mundo-texto.

El *Quijote* es un complejo semiótico de sistemas de acción, modelos de comportamiento y códigos contradictorios que se confrontan repetidas veces [18]. Don Quijote aspira a ser caballero andante medieval y hasta cierto sentido lo es, pero no se puede reducir tan fácilmente lo que es en él una complicación sorprendente. Don Quijote es un personaje compuesto de facetas múltiples y, por lo tanto, trae ante los ojos del lector las figuras, a veces muy tenues, de los primeros conquistadores y buscadores de mundos nuevos, reformadores, creadores de su gloria y fama, etc. Con el «gobernador» Sancho Panza, Cervantes hace ver el proceso que da fundamento a la credulidad de una gran parte de la humanidad en el siglo XVI, gente seducida más o menos fácilmente por el Nuevo Mundo y la promesa de una fortuna o cambio de estado social, si no de fama duradera [19]. Con el gobierno de la Insula de Barataria estamos, sin duda, ante

---

maestra el *Quijote:* un ejemplo de sus muchas observaciones acertadas: «The use of parody in verbal warfare has often been little more than mockery or invective, and it is not this type which is meant when we discuss the great parodies of world literature such as Cervantes *Don Quixote.* But, as with most meta-languages, parody may be critical in a generalising way, and also direct its criticism towards specific target texts, authors or readers»; «Great parody may show us that it is the process of comparing intepretations —rather than perhaps in verifying one against the other— that we come to know "how" and to understand the processes involved in the writer's representation of "that" as an object of knowledge» (pág. 96).

[17] En *Les Mots et les choses,* cap. 3, Michel Foucault ha podido explicar, en páginas brillantes, la profundidad de la crisis barroca y cómo Cervantes es el primer creador, con el *Quijote,* que está atento a la ruptura entre el lenguaje y el mundo, como explca, por ejemplo en lo siguiente (cito la traducción en inglés The Order of Things, Nueva York, 1973): «*Don Quixote* is a negative of the Renaissance world; writing has ceased to be the prose of the world; resemblances and signs have dissolved their former alliance; similitudes have become deceptive and verge upon the visionary or madness; things still remain stubbornly within their ironic identity: they are no longer anything but what they are; words wander off on their own, without resemblance to fill their emptiness; they lie sleeping between the pages of books and convered indus» (págs. 47-48.)

[18] Es tentador ver el *Quijote,* con sus choques y ambigüedades semióticas, como precursor o primera manifestación de una corriente filosófica que resiste una formulación sistemática racional; es sumamente instructivo leer lo que dice Nelson Goodman de la dificultad en dar nombre a la filosofía que informa un libro reciente suyo, *Ways of Worldmanking* (Indianapolis, Indiana, 1978): «... a book that is at odds with rationalism and empiricism alike, with materialism and idealism and dualism, with essentialism and existentialism, with mechanism and vitalism, with mysticism and scientism, and with most other ardent doctrines. What emerges can perpaps be described as a radical relativism under rigorous restraints, that eventuates in something akin to irrealism» (pág. 10); más tarde habla de la gran variedad de «versiones and visions in the serveral sciencies, in the works of different painters and writers, and in our perceptions as informed by these, by circunstances, and by our own insights, interest, and past experiences» (pág. 3).

[19] Para otro estudio, dejo el tema de la ínsula y gobierno de Sancho porque requiere una mayor elabo-

una farsa carnavalesca [20]. Es una parodia que nos deja perplejos a pesar de su buen sentido y humor.

Conclusión provisional

Cervantes no es ni cronista ni historiador en el sentido corriente de estos términos. Lo que ha hecho Cervantes en el *Quijote* no es medible ni alcanzable con una metodología que se asocia tradicionalmente con la historiografía: examen de documentos históricos, estudio de fuentes, confrontación de detalles entre dos o más textos, etc. Sin embargo, Cervantes es hombre de su tiempo y la historicidad del *Quijote* es innegable. Como creador literario, Cervantes se nutre del lenguaje vital y otros códigos de su época. Pero Cervantes también está buscando modos de crear lazos íntimos entre él y su mundo inmediato con otros mundos, los ya literariamente figurados o soñados o los que pudieran ser posibles. El *Quijote* es, en cuanto a su ontología temporal, confluencia de los tres tiempos, pasado, presente y futuro. Un tiempo pasado se recupera, pero sobre esta recuperación temporal se impone una actualidad, que es el tiempo tan intangible pero real de la enunciación. Y también hay una futuridad, que es evidente en la constancia de esfuerzo del poeta en haber hecho un viaje de circunnavegación no rodeando, sino atravesando, el mundo humano historiado y vivido.

El Nuevo Mundo es elemento esencial en la conceptualización del mundo geo-físico y humano del *Quijote.* El espacio humano de la obra tiene dimensiones históricas, geopolíticas, poéticas y míticas y entre estas dimensiones se mueven los personajes y los planos textuales de la novela. Lo que no es en Cervantes siempre presencia directa se hace sentir como presencia distanciada o es una realidad sentida como ausencia que vacila entre ausente y presente.

El sueño dorado de América se convirtió en una realidad dorada. Hubo para los españoles triunfo y victoria en haber emprendido su heroica misión de propagar su fe cristiana, en haber impuesto toda una civilización con sus estamentos políticos imperiales y en haber transportado una enorme cantidad de plata y oro al Viejo Mundo [21].

---

ración y más datos sobre los posibles modelos sugeridos por Cervantes; véase por ejemplo: MANUEL SOCORRO, *La Insula de Sancho en el reino de Don Quijote* (Canarias, 1948); RAÚL PORRAS, «Cervantes y el Perú» *Arbor,* núm. 9 (1945).

[20] El contexto amplio del carnaval ha sido tratado en Manuel Durán, «El *Quijote* a través del prisma de Mikhail Bakhtine: Carnaval, disfraces, escatología y locura» en *Cervantes and the Renaissance* (ed. Michael D. McGaha, Hispanic Monogs., Documentación Cervantina 1) Easton, PA; Juan de la Cuesta; Newark: Dept. of Langs adn Lit., Univ. of Deleware, págs. 71-86.

[21] Algunos historiadores han hablado de la importancia de los metales importados de las Indias, por ejemplo, J. H. PARRAY, *The Spanish Seaborne Empire* (London, 1966); lo que es interesante es como Parry muestra la conexión entre la realidad histórica y la imaginación literaria: «The predominance of gold and silver —silver especially— among the products of the Indies is the most characteristic feature of the whole story of the Spanisch Empire, and the feature which most caught the imagination of contemporaries. The literature of the time abounds in references to it; Cervantes allusions in *Rinconete y Cortadillo* and *El celoso extremeño* are only the most famous of many. At no time in the later sixteenth and early seventeenth centuries did the proportion of gold and silver in the recorded eastbound cargoes amount to less than 80 per cent, computed by value. In 1594, the peak year of the sixteenth century, the proportions were: gold and silver 95,6 per cent, cochineal 2,8 per cent, hides 1,4 per cent, indigo 29 per cent (págs. 242-243); por su parte

Esa realidad dorada, en un poco más de cien años, se convirtió otra vez en sueño para España. A los reveses que traen la fortuna y la política tanto nacional como internacional, todos los españoles no reaccionaron al mismo tiempo ni en la misma forma. Para algunos españoles, el sueño vivido pasa a mitificarse; para muchos, la vida soñada trae cansancio, fatiga y un penoso deslizamiento hacia el olvido y la muerte; y, para otros, el sueño dorado se vive como pesadilla degradada ineludible. Ya en 1599, en un momento de introspección, Guzmán de Alfarache, el de Alemán, dice lo siguiente:

> Vi claramente cómo la contraria fortuna hace a los hombres prudentes. En aquel punto me pareció haber sentido una nueva luz, que como en claro espejo me representó lo pasado, presente y venidero [22].

La conciencia histórica penetra en Alemán como por los mismos años penetra también en Cervantes. Es evidente que las bofetadas históricas también son material para la visión humana, que es, a la larga, lo que nutre nuestro sentido más profundo del destino y fortuna del ser humano en la tierra.

DANIEL P. TESTA

Maravail (*op. cit.*, pág. 39) habla de la «pasión por el lucro» que «se manifiesta —aquí está la mayor novedad— en afán de acumular dinero» y cita lo que dice Sancho: «De aquí a pocos días me partiré al gobierno, adonde voy con grandísimo deseo de hacer dineros, porque me han dicho que todos los gobernadores nuevos van con este mesmo deseo.»

[22] ALEMÁN, MATEO, *Guzmán del Alfarache* (ed. Clas. cast., 5 vols., 1962), vol. 2, pág. 10.



Grabado de Gustavo Doré

Don Quijote en *Tiempo de silencio*

El presente trabajo puede considerarse como parte de una investigación más amplia sobre la tradición literaria, particularmente hispánica, en *Tiempo de silencio* de Luis Martín-Santos. *Tiempo de silencio* es una obra sumamente densa que el autor ha querido ligar de una manera consciente a una serie de escritores con los que se siente identificado. En *Tiempo de silencio,* además de Homero y de Joyce, están presentes Cervantes, Fr. Luis de León, Góngora, Baroja, Valle-Inclán, Ortega y Gasset, entre otros. Si la intervención de tales autores se limitara a una alusión, a una paráfrasis, a una parodia o a una simple cita, no tendría sentido señalar su presencia, pero es que esos precedentes literarios —y, en algunos casos pictóricos, Goya, por ejemplo— desempeñan una función primordial en la técnica narrativa, estilo, incluso, estructura de la obra. Y uno de estos casos es indudablemente el de Cervantes.

En una encuesta que se le hizo a Luis Martín-Santos en Barcelona, en enero de 1964, dijo que su obra tenía «un sentido claramente destructivo» [1]. Y en otra encuesta, a la pregunta: «¿Qué corrientes o escuelas ve en la producción novelística de hoy en España?...», contestó: «En España hay una escuela realista un tanto pedestre y comprometida, que es la que da el tono. Tendrá que alcanzar un mayor contenido si quiere escapar a una repetición monótona y sin interés...» [2]. Y en efecto, Luis Martín-Santos pretendía destruir o renovar, entre otras cosas [3], la novela inmediatamente anterior, debido a que esa literatura, en la manera de tratar el tema social y en su estilo, había llegado a un anquilosamiento extremo.

Julián Palley, en su ensayo «El Periplo de Don Pedro. *Tiempo de silencio»,* Prueba que esta novela «muestra profundas resonancias míticas y fuertes recuerdos tanto de la *Odisea* como del *Ulises* de James Joyce. Es, en efecto —agrega—, el esfuerzo más logrado en la novela española, de seguir las huellas de Joyce» [41]. José Ortega, por su parte, hace un excelente trabajo de literatura comparada sobre el «absurdo español» en *Tiempo de silencio* y en *Luces de bohemia* de Valle-Inclán [5].

Tanto en uno como en otro caso las semejanzas son evidentes: en el primero se de-

---

[1] José María Castellet: «Tiempo de destrucción para la literatura espola», en *Imagen,* I (15 de julio de 1968), pág. 28.

[2] Janet Winecoff Díaz: «Luis Martín-Santos and the Contemporany Spanisch Novel», *Hispania,* II (1968), pág. 237.

[3] No debemos pasar por alto que a Luis Martín-Santos le preocupaban no sólo los problemas estéticos, sino también, como a Cervantes, Quevedo, Feijoo, Larra, la Generación del 98, etc., la problemática social española.

[4] *Apud.* Rodolfo Cardona (ed.): *Novelistas españolas de postguerra,* I; Madrid, Taurus, 1970, pág. 167.

[5] José Ortega: «'Luces de bohemia' y 'Tiempo de silencio': dos concepciones del absurdo español,» en *Cuadernos Hispanoamericanos* (noviembre de 1976), 317, págs. 1-19.

ben casi siempre a influencia: en el segundo, quizá se trate más bien de una afinidad temática y estilística en cuanto a que ambas versan sobre una realidad «absurda», presentan de una manera grotesca una odisea nocturna por la ciudad de Madrid, y rechazan «todo intimismo deshumanizante que suponga una dimensión de la realidad» [6].

Estos son los dos únicos trabajos que conozco destinados a estudiar la influencia o semejanza literarias existentes en *Tiempo de silencio.* Y digo literarias porque se han escrito algunos otros estudios cuyo objeto ha sido el de tratar aspectos filosóficos, particularmente existencialistas [7].

La huella de *Don Quijote,* como obra y como personaje, ha sido notada por casi todos los críticos que se han ocupado de *Tiempo de silencio,* y no podía ser de otro modo dada su evidencia. Sin embargo, que yo sepa, no existe hasta el momento ningún trabajo cuyo tema central sea estudiar las relaciones entre estas dos obras.

Janet Winecoff Díaz, en la segunda de las citadas encuestas, dice que a la pregunta ¿cuáles eran sus lecturas predilectas y novelas favoritas?, Luis Martín-Santos contestó de una manera categórica: «Novela: Stendhal, Cervantes, T. Mann, los anglosajones..., *Ulises* de Joyce; *Don Quijote; Rojo y Negro...»* [8]. Como se puede ver, *Don Quijote* y Cervantes ocupan uno de los primeros lugares.

Al hablar de *Don Quijote* en *Tiempo de silencio* no pretendo hacer solamente un estudio de fuentes, sino, sobre todo, hacer una serie de observaciones que más bien podrían incluirse dentro de un estudio de literatura comparada. No quisiera, pues, caer en el error de condicionar la novela de Luis Martín-Santos a pasajes o actitudes de los personajes de Cervantes, como le ocurrió, a mi entender, a Julián Palley al compararla con el *Ulises* [9]. La influencia del *Ulises* es innegable pero no en todos los pasajes que quiere este investigador, porque si bien es cierto que la «acción, los lugares y los personajes, son vistos metafóricamente, a través de unas gafas marítimas [10] y tanto en el *Ulises* como en *Tiempo de silencio* el *leitmotiv* de la metempsicosis o transformación es uno de los centrales» [11], también es cierto que en el *Quijote* hay transformación, hay «realismo dialéctico» y nos encontramos con el motivo del «viaje» o «camino».

Tiempo de silencio es una novela itinerante —como la novela de caballería, como el *Quijote*—, y al mismo tiempo, para emplear la terminología de W. Kayser, una novela «de espacio». La acción de *Tiempo de silencio* la constituyen una serie de viajes o «salidas» entre los que hay que destacar fundamentalmente los siguientes [12]: el viaje que hace don Pedro y su compañero Amador hacia el mundo de las chabolas; la odisea noctur-

[6] Ibid., pág. 6.

[7] Entre otros, Gemma Roberts: *Temas existencialistas en la novela española de postguerra;* Madrid, Gredos, 1973, págs. 129-203; SHERMAN H. EOFF, y JOSÉ SCHRAIBMAN: «Dos noveles del absurdo: *L'Etranger* y *Tiempo de silencio»* en *Papeles de Son Armadans,* CLXVII, (1969), págs. 213-239.

[8] JANET WINECOFF DÍAZ: *Op. cit.,* pág. 237.

[9] *Cfr. op. cit.,* págs. 167-183.

[10] *Op. cit.,* pág. 168.

[11] *Cfr. op. cit.,* pág. 169.

[12] Quiero aclarar que empleo las palabras «viaje» o «salida» en un sentido bastante alto. El desplazamiento del centro de la ciudad de Madrid a su periferia lo considero como un «viaje»; pero no es que esté subjetivamente ampliando o metonimizando el significado de la acción de trasladarse, sino que es el mismo autor quien emplea las palabras «viaje», «periplo», «odisea», etc., y concibe y describe siempre los desplazamientos de Pedro como grandes recorridos.

na durante un «sábado elástico que se prolongaba en la madrugada del domingo contagiándolo de su sustancia sabática» [13]; la reclusión en la cárcel; y el viaje que emprende el protagonista desde la estación de Príncipe Pío para perderse finalmente en la oscura y desconocida provincia española [14].

Veamos en primer término las semejanzas en lo que respecta a las líneas más generales de ambas novelas.

Don Pedro, ocupado en hacer un estudio sobre el cáncer, se ve en la necesidad de suspender su investigación a causa de que se la ha agotado una determinada y única cepa de ratones enviados desde Illinois. Amador, su ayudante, le informa que el Muecas, pariente suyo y habitante de las chabolas, tiene algunos de estos ejemplares, producto de otros que había robado en el laboratorio con el objeto de venderlos en el momento en el que se acabaran.

El viaje a las chabolas de inicia con la siguiente descripción:

> ¡Oh qué felices se las prometían los dos compañeros de trabajo al iniciar su marcha hacia las legendarias chabolas y campos de cunicultura y ratología del Muecas! ¡Oh qué compenetrados y amigos se agitaban por entre las hordas matritenses el investigador y el mozo ajenos a toda diferencia social entre sus respectivos orígenes, diferentes a toda discrepancia de cultura que intentara impedirles la conversación, ignorantes de la extrañeza que producían entre los que apreciaban sus diferentes cataduras y atuendos! Porque a ambos les unía un proyecto común y los dos tenían el mismo interés —aunque por distintas razones— en la posible existencia de auténticos ratones descendientes de la estirpe selecta portadora hereditaria de cánceres espontáneos... [15].

Todo el que haya leído el *Quijote* recordará, sin duda alguna, el comienzo de cualquiera de las tres salidas de Don Quijote o su primer monólogo en donde se complace en imaginar la manera cómo comenzará la narración de sus aventuras algún sabio historiador. Efectivamente, Luis Martín-Santos imita y parafrasea el estilo de Cervantes al destacar desde el principio las siluetas de don Pedro y Amador, no sobre los campos de Montiel sino sobre los «campos de cunicultura y ratología del Muecas». La afinidad entre este texto y la prosa cervantiana se debe no solamente a la semejanza circunstancial en que se encuentran los personajes, sino también a esa alusión deliberada a la «compenetración» y «amistad» que une a Don Pedro y a Amador. Compenetración que en el caso de Don Quijote y Sancho ha sido explicada mediante el doble proceso de «sanchificación» y «quijotización» [16]; sin embargo, no debe olvidarse que, como lo ha hecho notar Joaquín Casalduero, la diferencia entre estos dos personajes cervantinos es más de cantidad que de cualidad: «Caballero y escudero ni se oponen entre sí ni se complementan uno a otro. Son de la misma índole, con una diferencia de proporción» [17]. Pero además, no debemos de pasar por alto en el texto de Luis Martín-Santos

---

[13] *Tiempo de silencio;* Barcelona, Seix Barral, 1971, pág. 10..

[14] No voy a estudiar cada uno de estos viajes o salidas ni a explicar la manera de cómo se relacionan unos con otros, debido a que mi objetivo no es determinar la estructura o ensamblaje de la novela. Voy a referirme solamente a aquellos en los que se nota la huella de Cervantes y en particular del *Quijote.*

[15] *Tiempo de silencio,* pág. 25.

[16] *Cfr.* DÁMASO ALONSO: «Sancho-Quijote; Sancho-Sancho» en *Del Siglo de Oro a este siglo de siglas;* Madrid, Gredos, 1962, págs. 9-19.

[17] JOAQUÍN CASALDUERO: *Sentido y forma del Quijote;* Madrid, Insula, 1970, pág. 73.

la presencia de una serie de arcaismos como «conversación», cuya significación no se limita al significado actual de «charla» o «diálogo», sino que se extiende al más general y arcaico de «trato», «amistad», etc., y que es el sentido que trata de exhumar Luis Martín-Santos para acercar más el estilo de este párrafo al del español del siglo XVII. Quizá pudiera creerse que el sentido arcaico de «conversación» fuera puramente casual, pero en este párrafo también encontramos palabras como «apreciar» (en el sentido de «mirar»), «catadura», «atuendo»; y, poco más adelante, se nos dice que «acertó todavía a percibir Amador rastros poco precisos pero inequívocos de las protecciones afectivo-viscerales que en aquella casa recibía su investigante señor» [18], en donde el participio presente no puede más que recordarnos el de «andante».

En algunos otros párrafos la huella de *Don Quijote* en *Tiempo de silencio* se observa en el giro sintáctico, en el ritmo de la frase y evidentemente en el tema y las actitudes de los personajes. Después de describir la mañana y de hacer algunas consideraciones físico-sociológicas sobre los vestidos de algunos «viandantes», el narrador agrega:

> Esto iba meditando don Pedro sin comunicar tales pensamientos a Amador que quizá no hubiera podido elevarse a la consideración de tales leyes cromático-geográficas, sino que hubiera sugerido más simplemente el consumo de adecuados líquidos reparadores de la fatiga en cualquiera de las numerosas tabernas que se abrían invitadoras a su paso a través del paisaje urbano [19].

Al acabar de leer estas palabras en nuestra mente la archiconocida imagen del Sancho glotón y aficionado al vino del que encontramos no pocas muestras a lo largo del *Quijote.* Y mientras Amador-Sancho piensa en el vino, Don Pedro-Don Quijote sueña no en «los agravios que pensaba deshacer, tuertos que enderezar, sinrazones que enmendar, y abusos que mejorar, y deudas que satisfacer» [20], sino en la «posibilidad apenas sospechada, apenas intuible» [21] de que por lo menos una de las dos hijas del Muecas, que eran las que hacían posible la supervivencia y la reproducción de los ratones con el calor de sus cuerpos, hubiera adquirido «un cáncer inguinoaxilar totalmente impropio de su edad y nunca visto en la especie humana que demostrara la posibilidad —¡al fin!— de una transmisión virósica...» [22]. Y «Amador maldecía la dirección de la marcha que hacía tanto menos probable la fatiga del reflexionante y con ella la entrada en alguna de las tabernas...» [23]. Y será precisamente Amador, como Sancho Panza

[18] La utilización de los participios presentes como «investigante», «yacente», «conquistante», «refrescante», «regurgitante», «amansante», «durmiente», «rulante», etc., es una inequívoca muestra de cómo Luis Martín-Santos intenta revitalizar el idioma español rescatando de la utilización latinizante y barroca esta expresiva y hermosa fórmula idiomática a la que tan afecto fue el siglo XV y el siglo XVII, particularmente. En cuanto a su utilización del participio presente, a principios del siglo XX, habría que señalar la obra de Valle-Inclán, ese otro gran esteta del lenguaje y de la técnica narrativa, cuya labor marca también otro hito dentro de la renovación estilística del español.

[19] *Tiempo de silencio,* pág. 29.

[20] Primera Parte, Cap. II. Todas las citas del *Quijote* están tomadas de la edición de Francisco Rodríguez Marín, publicada en la Colección Clásicos Castellanos, 8 volúmenes; Madrid, Espasa Calpe. De hoy en adelante sólo indicaré Primera Parte o Segunda Parte con su respectivo capítulo.

[21] *Tiempo de silencio,* pág. 29.

[22] *Idem.*

[23] Ibid., págs. 29-30.

con Don Quijote, el encargado de contrastar la realidad con la imaginación. Don Pedro insistirá en un posible contagio que sería la prueba concluyente para demostrar el carácter virásico del cáncer y así merecer el «galardón nórdico» [24] (el premio Nobel) y encontrarse a la altura del «hombre de la barba» (Santiago Ramón y Cajal), «que libró al pueblo ibero de su inferioridad nativa ante la ciencia» [25].

Don Pedro, como Don Quijote, sueña, delira. Ninguno ha medido la magnitud de sus fuerzas, ni considerado lo poco propicias que son las circunstancias —sociales, sobre todo, en uno; científicas, en el otro—, en las que se encuentran. No basta con querer, sino disponer de los medios y poder para hacer realidad esos deseos. Don Quijote no podía ser caballero andante, según le recuerda la Sobrina, porque estaba viejo, enfermo y agobiado, y, sobre todo, porque aunque podían serlo los hidalgos, no podían serlo los hidalgos pobres [26]. Don Pedro no podía continuar sus investigaciones, ni mucho menos intentar comprobar sus hipótesis, porque carecía de las cepas de ratones, porque no disponía de los aparatos científicos necesarios y, fundamentalmente, porque padecía una extrema «miopía» [27] y un «daltonismo inconfesable» [28].

Y esta distancia entre el *querer* y el *poder* es lo que les confiere un carácter absurdo y trágico a ambos personajes: su inocencia, su ilusión, su idealismo les aparta cada vez más de la realidad. Si Don Quijote, como Caballero de la Fe, cree en la Justicia, en la Belleza, en la Bondad absolutas, también don Pedro deposita, como un nuevo Andrés Hurtado, el protagonista de *El árbol de la ciencia* de Baroja [29], toda su confianza en la Ciencia.

> Que la ciencia más que ninguna otra de las actividades de la humanidad ha modificado la vida del hombre sobre la tierra es tenido por verdad indubitable. Que la ciencia es una palanca liberadora de las infinitas alienaciones que le impiden adecuar su existencia concreta a su esencia libre, tampoco es dudado por nadie. Que los gloriosos protagonistas de la carrera innumerable han de ser tenidos por ciudadanos de primera o al menos por sujetos no despreciables ni baladíes, todo lo más ligeramente cursis, pero siempre dignos y cabales, es algo que debe considerarse perfectamente establecido [30].

Y así como Don Quijote, o más bien Alonso Quijano el Bueno, se retracta de su locura, de haberse soñado Don Quijote; así Don Pedro reconocerá más adelante, al ser interrogado por la policía sobre la muerte de Florita, la hija del Muecas —a quien había tratado de salvar interviniéndola quirúrgicamente, «presto a acabar con cuanto mal hay en el mundo» [31]—, que su hipótesis sobre el carácter virósico del cáncer era «un sueño, una locura» [32]; e incluso, a final, se burlará del Premio Nobel, del rey de Suecia y de su ideal de ciencia, de todo aquello que al principio y a lo largo de la novela se

[24] Ibid., pág. 7.
[25] *Idem.*
[26] *Don Quijote,* Segunda Parte, VI.
[27] *Tiempo de silencio,* pág. 204.
[28] Ibid., pág. 139.
[29] *El árbol de la ciencia;* Madrid, Caro Raggio, 1973, págs. 175-185.
[30] Ibid., pág. 206.
[31] Ibid., pág. 104.
[32] Ibid., pág. 197.

había referido, directamente o indirectamente por palabras del narrador, con tanta admiración y respeto.

Las semejanzas entre Amador y Sancho se van acusando a medida que avanza la novela. Amador es un hombre gordo, bondadoso, risueño, optimista con «un cierto amor a la vida, una capacidad de risa, una abundante potencia bebestible que la seca matriz de su madre toledana no había llegado a rebajar en grado apreciable» [33]. Un hombre capaz de amar a sus semajantes y que por lo tanto compadece y se entristece cuando Don Pedro es buscado por la policía como sospechoso de la muerte de Florita. Sin embargo, también es capaz de mentir cuando es amenazado por Cartucho y de sentir miedo cuando es requerido por Matías, el amigo de Don Pedro, para que vaya a declarar a la policía y poner en claro la inocencia de su amo: «—¿Yo?— Amador sintió que se le erizaba la espalda. ¿Qué voy a contar yo, infeliz de mi, que soy un pobre hombre que no sabe nada y que quieren enredarme» [34]. Si detalláramos más la caracterización de Amador no nos sería nada difícil ver en él el símbolo del vitalismo opuesto al del racionalismo un tanto «mórbido de Don Pedro» [35].

En otras ocasiones, la alusión a la conducta cervantina de los personajes de *Tiempo de silencio* es obvia, y más parece como si su autor quisiera rendirle un homenaje directo a Cervantes. Tal es el caso de Florita cuando reprende a su padre, frente a don Pedro y Amador, lo cual no es más que una paráfrasis de las palabras del Ama y de la Sobrina de Don Quijote cuando se lamentan de sus desgracias [36]:

> —¿A dónde va usted a parar, padre? Y cómo que se engloria en sus explicaciones y no hay quien lo pare. Lo que es mi padre debía haber sido predicador o sacamuelas. Y aún dicen de él que es bruto. Bruto no le es más que en lo tocante a carácter, pero no en el intelecto. —¡Calla, tonta! —protestó modestamente—. El hecho es que dándoles el calor natural que les falta, los ratones crían y ya veo que usted sabía a dónde venir a buscarlos [37]...

Pero la influencia de Cervantes en Luis Martín-Santos no se reduce a la conducta de los personajes, sino que también se puede observar en la técnica con que están presentados. A este respecto, dice Alfonso Rey, con su excelente estudio sobre *Tiempo de silencio*, que Luis Martín-Santos «configuró sus personajes como seres perfectamente individuales, pese a la brevedad de sus retratos. Esa individualización no se obtiene por medio de una acumulación de características individuales, sino imaginando al personaje desde dentro, en el despliegue de su libertad, y demostrando, acto seguido, que cada personaje, por sus actos, sus palabras y por la distinta manera en que era captado por los demás, disponía de un foco irreductible de imprevista autodeterminación. Esta afirmación de la libertad del hombre y de la autonomía de cada individuo es esencial para comprender el sentido último de la novela» [38]. Y en páginas anteriores había hecho notar el perspectivismo desde el que Luis Martín-Santos describe sus personajes y

---

[33] Ibid., pág. 156.
[34] Ibid., pág. 157.
[35] Ibid., pág. 62.
[36] *Don Quijote*, Primera Parte, V. Segunda Parte, VI.
[37] *Tiempo de silencio*, pág. 52.
[38] *Construcción y sentido de Tiempo de silencio*; Madrid, José Porrúa Turanzas, 1977; págs. 54-55.

su honda comprensión humana, sin dejar de notar sus semejanzas con Cervantes [39]. Para ejemplicar estas afirmaciones, podríamos recurrir a la descripción y caracterización de cualquier personaje, porque detrás de todos ellos se encuentra la impronta de Cervantes; sin embargo, hay algunos en que es más evidente. Examinemos, por ejemplo, a la abuela de Dorita, ese personaje que con artes celestinescas trata de atrapar a Pedro, más que para redimir el buen nombre de la familia, para apuntalar el futuro económico de las «tres diosas» [40]. El pasado y presente de esta mujer nos es dado a través de un largo monólogo interior directo en el que se juega a cada momento con la atención del lector, ya que cuando creemos estar en posesión del personaje, se nos escapa para ofrecernos alguna nueva faceta, cuyo rasgo fundamental estaba en la caracterización anterior, pero ocupando un lugar secundario. Ahora bien, esta técnica en la caracterización de los personajes también se hace extensiva a toda la narración. Tanto en uno como en otro caso, se trata de ofrecer una visión falsa de la realidad para irla revelando paulatinamente hasta desenmascararla del todo. A través de esta técnica nos encontramos con una serie de oposiciones, cuyo primer término, producto de una falsa sublimación, va adquiriendo su verdadero ser: la viuda del héroe no es más que una celestina que utiliza a su hija (todavía no a su nieta) como cebo para atraer clientes a la «pensión»; su matrimonio, aunque según ella fue uno de los más unidos, no impidió las relaciones de su marido con algunas mujeres y que le propinara tremendas palizas; el héroe «tan hombre» es sustituido por un «medio hombre» que, inmediatamente, degenera en «torero-bailarín-marica»; su hija, Carmencita, primero «algo varonil», luego tan «varona», se deja conquistar por el «medio-hombre», etc. Sin embargo, lo realmente cervantino no radica en estas oposiciones, entre lo que se es y lo que se quiere ser, sino en el hecho de que los personajes se van haciendo frente a nuestros ojos mediante una serie de características en aparente oposición. Américo Castro ha dicho y probado que en el *Quijote* «contemplamos dos figuras literarias tanto hacia dentro como hacia fuera de ellas, como resultado de una introspección y "extrospección" simultáneas» [41]. Y un poco más adelante: «al introspectarse, el tipo abstracto se individualiza y ya no podría ser descrito, como hasta entonces, en el estilo indirecto de la tercera persona; ella misma [Dorotea] ha de decir lo que le acontece» [42]. Como se ve, lo que afirma Américo Castro coincide exactamente con lo dicho por Alfonso Rey sobre los personajes de Luis Martín-Santos [43]. Tanto en el *Quijote* como en *Tiempo de silencio,* los personajes van haciéndose frente a nosotros gracias a ese vivir en libertad y a esa autodeterminación que son dos de las características sin las que no se puede concebir la novelística de Cervantes y la de Martín-Santos. Podría, acaso, decirse que esto no es patrimonio de Cervantes, sino algo que puede encontrarse en gran parte de la novelística europea; pero es Cervantes quien la inaugura en España y probablemente en todas las literaturas. Según esto, *Tiempo de silencio* se nos ofrece como una novela que se encuentra en

---

[39] *Cfr.* ibid., págs. 16, 24.
[40] *Tiempo de silencio,* pág. 37.
[41] AMÉRICO CASTRO: «La estructura del 'Quijote'» en *Hacia Cervantes;* Madrid, Taurus, 1967; pág. 309.
[42] Ibid., pág. 310.
[43] *Supra.,* págs. 9-10.

el polo opuesto de esa novela realista y conductista que era la que estaba en boga hacia los años que anteceden su aparición.

Como acabamos de ver, el deseo de Luis Martín-Santos por imitar y parafrasear temas y actitudes de los personajes del *Quijote* no tiene como objeto sublimar a sus personajes; todo lo contrario, de la comparación, desde un punto de vista humano, o más que humano, moral, los personajes de Luis Martín-Santos resultan degradados. Vienen a ser algo así como aquellos Don Quijote y Sancho de latón que ven don Pedro y Amador en un escaparate de la calle de Atocha cuando se dirigen en busca del Muecas. La alusión a estas figuras de latón resulta bastante significativa porque, al mismo tiempo que se establece de una manera directa la comparación, se anuncia la degradación paulatina que van a experimentar los personajes hasta quedar reducidos a «mojamas», a «eunucos», a hombres incapaces de decir mal de nadie y que, poco a poco, se van consumiendo en un tiempo de silencio [44].

Durante la segunda salida en esa noche del sábado tienen lugar una serie de reflexiones sobre Cervantes, hechas simbióticamente por el autor y por el protagonista para caer finalmente toda la responsabilidad sobre éste, en las que se recuerdan las más distintas interpretaciones que se han aventurado sobre el *Quijote* y sobre las circunstancias sociales en las que le tocó vivir a Cervantes. De esas distintas interpretaciones, Luis Martín-Santos parece tomar partido por la de que Cervantes, para eludir cualquier sambenito o represión gubernamental, tuvo que enmascararse en la locura de Don Quijote: «En ese "hacer" loco a su héroe —afirma— va embozada la última palabra del autor. La imposibilidad de realizar la bondad sobre la tierra, no es sino la imposibilidad con que tropieza un pobre loco para realizarla. Todas las puertas quedan abiertas. Lo que Cervantes está gritando a voces es que su loco no está realmente loco, sino que hacía lo que hacía para poder reírse del cura y del barbero, ya que si se hubiera reído de ellos sin haberse mostrado previamente loco, no se lo habrían tolerado y hubieran tomado sus medidas montando, por ejemplo, su pequeña inquisición local, su pequeño potro de tormento y su pequeña obra caritativa para el socorro de los pobres de la parroquia» [45].

La tesis, pues, no es nada original; se encuentra en bastantes cervantistas, pero quizá recuerde más de cerca a Américo Castro y, sobre todo, a don Miguel de Unamuno, ese eterno quijotista, al que indudablemente había leído y releído [46].

Tesis, repito, nada original, pero poco importa. Lo realmente importante es que Luis Martín-Santos parece haber aprendido en la lectura del *Quijote* a presentar y describir la realidad hasta tal grado que puede considerarse a Cervantes como el primer precursor del «realismo dialéctico».

Pero, antes de seguir adelante, conviene aclarar en qué consiste lo que el mismo Luis Martín-Santos llamó «realismo dialéctico». En una ya famosa carta dirigida a Ricardo Doménech, decía: «Temo no haberme ajustado del todo a los preceptos del rea-

---

[44] *Cfr. Tiempo de silencio,* págs. 236 y ss.

[45] Ibid., pág. 36.

[46] Sobre Unamuno escribió un trabajo de literatura comparada en el que lo relaciona con Baroja (*Apud* Javier Martínez Palacio (ed.): *Pío Baroja;* Madrid, Taurus, 1974.)

lismo social, pero verás un poco en qué sentido quisiera llegar a un realismo dialéctico. Creo que hay que pasar de la simple descripción estática de las enajenaciones, para plantear la real dinámica de las contradicciones *inactu*» [47]. Es bastante claro que Martín-Santos se estaba refiriendo a la novela realista de carácter social que era la que fundamentalmente había escrito y se estaba escribiendo en España. Contra este tipo de novela arremete Luis Martín-Santos, oponiéndole a su estatismo descriptivo la «real dinámica de las contradicciones *inactu*». La oposición y el contraste, hechos de una manera irónica y sarcástica, venían a producir una literatura de corte expresionista sobre una realidad absurda y grotesca. Recordemos aquel famoso pasaje en el que el Muecas, criador de ratones en su chabola, es descrito, a veces, como un ganadero de los Estados Unidos o como un señor feudal [48], o bien, aquel otro en el que las condiciones en las que se va a hacer abortar a Florita, antes de que el Muecas se convierta en padre-abuelo, en el suburbio madrileño, son comparadas con las óptimas de la actual cirugía.

En este último pasaje, por ejemplo, con una serie de argumentos que no convencen a nadie, a causa de la ironía y del sarcasmo con que están manejados, pero, sobre todo, porque en el cortejo de las dos realidades se trata de sublimar a la que está infinitamente por debajo de la otra, se nos dice:

> La lámpara escialítica sin sombra se sustituía ventajosamente con dos cantiles de acetileno que emanan un aroma a pólvora y a bosque con jaurías más satisfactorio que el del éter y el bióxido de nitrógeno, consiguiendo, a pesar del temblor que la entrada de intrusos (desgraciadamente no dotados de la imprescindible mascarilla en la boca) provocaba, una iluminación suficiente. Tratándose de hembra sana de raza toledana pareció superflua toda anestesia, que siempre intoxica y que hace a la paciente olvidarse de sí misma, y es en este punto en el que mejor se cumplieron los cánones modernos que hoy, por obra y gracia de la reflexología, la educación previa, los ejercicios gimnásticos relajantes de la musculatura perinial y la contracción de las mandíbulas en los momentos difíciles consiguen, de vez en cuando, hermosísimos ejemplos de grito sin dolor. Mas, inculta, la muchacha rugía con palabras destempladas (en lugar de con finos ayes carentes de sentido escatológico), que contribuían a quitar la necesaria serenidad a los múltiples asistentes al acto [49].

En el *Quijote* sucede algo semejante, y casi podríamos decir que en buena parte está construido en base a la técnica del «realismo dialéctico» que contrapone ventas a castillos, mozas del partido a princesas, molinos a gigantes, caballos a dromedarios, manadas de borregos a ejércitos, etc. Aunque obviamente los efectos son diferentes debido a que los objetivos son distintos: de la comparación-síntesis de Luis Martín-Santos siempre queda mal parada la realidad social y moral española; en Cervantes, los propósitos en los casos anteriormente citados son casi siempre meramente estéticos, porque la crítica social suele hacerla a través de otras técnicas magistralmente estudiadas por innumerables cervantistas. Con todo, también en lo que respecta a la crítica social, moral e institucional existen semejanzas entre estos dos escritores españoles. Améri-

---

[47] Apud. Gemma Roberts. *Op. cit.*, pág. 131.
[48] *Tiempo de silencio*, págs. 56-60.
[49] Ibid., págs. 106-107.

co Castro afirma —y a esto, en última instancia , podría reducirse su tesis sobre Cervantes— que la realidad histórica de España condiciona la estructura y el estilo del *Quijote*[50]; y ¿por qué no también —aunque no de una manera tan absoluta y radical como lo presume Américo Castro respecto a Cervantes— la época franquista a Luis Martín-Santos? Detengámonos, aunque brevemente, en un fragmento de *Tiempo de silencio* que cita y comenta Alfonso Rey:

> Que el acontecimiento más importante de los años que siguieron a la gran catástrofe fue esa polarización de odio contra un solo hombre y que en ese odio y divinización ambivalentes se conjuraron cuantos revanchismos irredentos anidaban en el corazón de unos y de otros no parece dudoso[51].

Alfonso Rey afirma que este párrafo evidentemente esotérico y ambiguo, plantea dos dudas fundamentales, cada una con dos alternativas. La primera consiste en averiguar a qué «gran catástrofe» se está refiriendo. «Podría pensarse en el desastre de Annual, tomando en cuenta que la corrida de toros adquiere un gran realce bajo el reinado de Alfonso XIII. En tal caso —y esta es la otra duda— 'un solo hombre' podría significar el torero que canaliza hacia sí el odio ocùlto y la admiración de las multitudes. Pero 'gran catástrofe' podría ser también la guerra civil de 1936-1939, magnífica muestra de odio a escala nacional. Y el hombre aludido sería entonces Franco»[52].

Tanto Martín-Santos como Cervantes, para evitar la censura, ya que ambos volvieron en un tiempo obligado de silencio en el que la crítica moral, social e institucional se hacía —o por lo menos la hicieron ellos— enmascarándose en la ingenuidad de sus protagonistas, en la estructura y en la reconditez barroca de su estilo. *Tiempo de silencio* es en este aspecto una novela muy semejante al *Quijote*, en la que los alcances de la función referencial apenas empiezan a vislumbrarse gracias a una innumerable cantidad de ensayos[53].

De este modo, Luis Martín Santos arremete, directa o veladamente, contra el aficionado a las corridas de toros que exige valor en otro, y que parece definir —según su ironía o su «amor amargo», para emplear la expresión mediante la cual Pedro Laín Entralgo define uno de los aspectos más importantes de la Generación del 98[54]— al hombre ibero[55]; contra el hombre-mojama; contra los eunucos espirituales; contra el hombre que cree que todo consiste en «estar callado»[56]; contra las señoras que negocian a sus hijas para asegurar su futuro; contra los héroes de guerra que no hicieron más que perseguir mujeres; contra los pseudo-artistas que carentes de ingenio se escudan en la vanguardia; contra los intelectuales de «conferencia», etc.

El carácter itinerante de *Tiempo de silencio* podría explicarse no solamente por el de la *Odisea* o el *Ulises*, sino también por el del *Quijote*, con la ligera diferencia de que si

---

[50] Fundamentalmente en «La estructura del 'Quijote'» en *Hacia Cervantes*, págs. 327-332.

[51] *Tiempo de silencio*, pág. 183.

[52] *Construcción y sentido de Tiempo de silencio*, págs. 71-72.

[53] La bibliografía más completa sobre *Tiempo de silencio* se encuentra en el citado libro de Alfonso Rey: *Construcción y sentido* de *Tiempo de silencio*.

[54] *La Generación del Noventa y Ocho* (Austral), Madrid, Espasa Calpe, 1963.

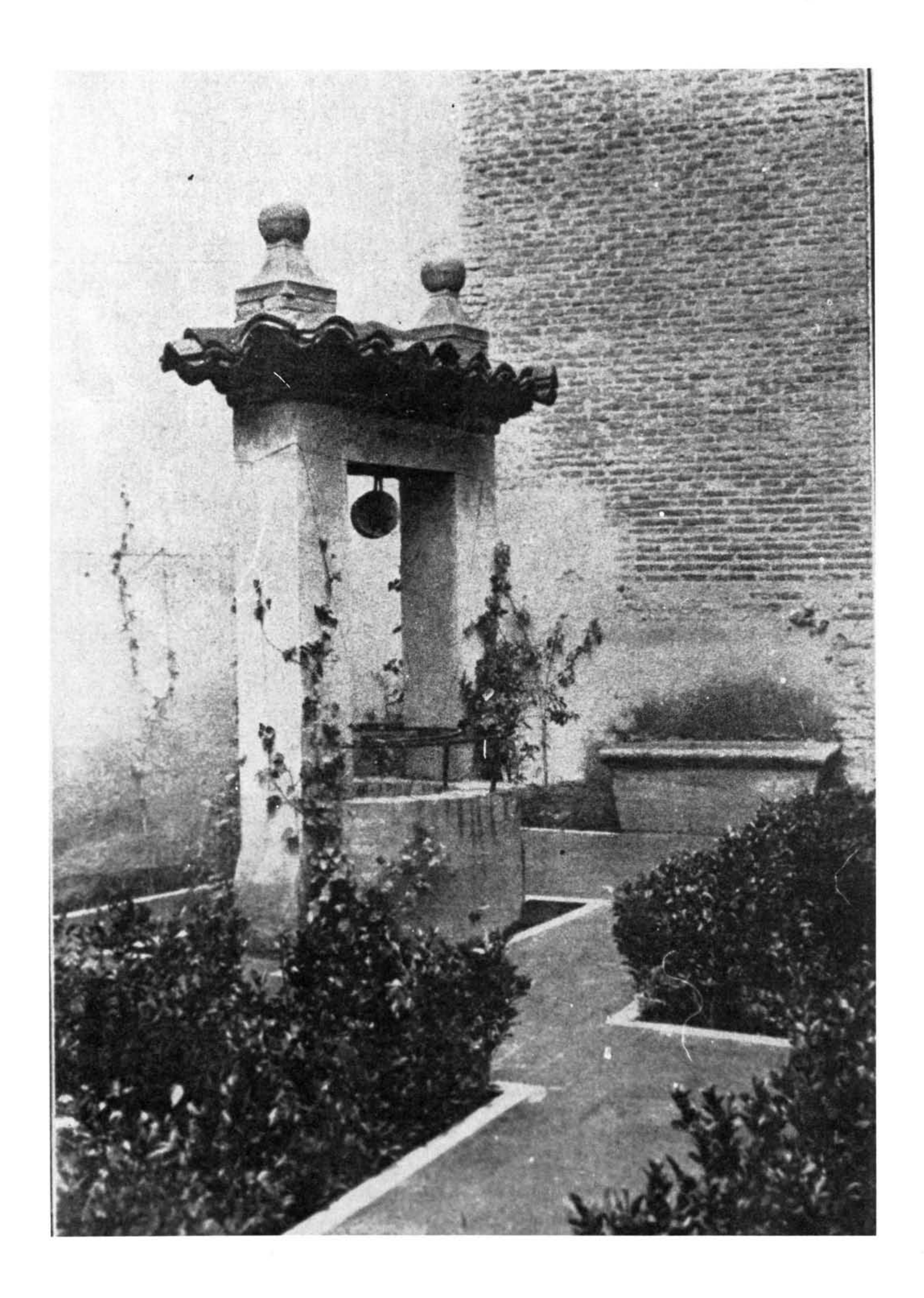
[55] *Cfr. Tiempo de silencio*, págs. 182-183.

[56] Ibid., pág. 239.

Don Pedro deambula por Madrid y su periferia en busca de material científico para probar que un tipo de cáncer es contagioso y alcanzar el premio Nobel; Don Quijote por la Mancha y otras regiones españolas para hacer justicia sobre la tierra y así alcanzar gloria y fama. Tanto Don Pedro como Don Quijote tienen sus acompañantes: uno a Amador, el otro a Sancho. Tanto Don Pedro como Don Quijote tienen su ideal o ideales: Don Pedro, la Ciencia y el premio Nobel; Don Quijote, la Justicia y Dulcinea del Toboso. Ambas novelas terminan con el fracaso del héroe (triunfo del medio ambiente sobre ellos), por lo menos desde la perspectiva de los bachilleres, duques, curas y barberos. Pero en donde más se aproxima una novela a la otra, es en la manera de presentar y describir la realidad, a tal grado que puede considerarse a Cervantes como un precursor adelantado, si no del «realismo dialéctico» en su totalidad, sí por lo menos de algunas de sus técnicas, con toda la crítica social que éste implica.

La presencia de Cervantes en Luis Martín Santos es indudable. Existen entre ambos escritores muchas semejanzas que nos inclinan a pensar que la predilección, la admiración, que sintió el autor de *Tiempo de silencio* por el *Quijote,* y por la obra de Cervantes en general, rebasó los entusiasmos de un simple lector para internarse en las preocupaciones del escritor. Un nuevo lector, no de los libros de caballerías, sino del *Quijote,* que no se contentó con tomar la pluma, sino que quiso convertir la literatura en realidad.

MANUEL SOL T.



Un detalle del patio de la primera casa de Cervantes, en Valladolid, tal como estaba en el año 1916

La poética del primer Cervantes: desde *La Numancia* al *Quijote*

La Numancia ha dado lugar a interpretaciones muy distintas, lo que no es de extrañar tratándose de una obra de Cervantes, autor siempre polifacético y ambiguo. Las dos Españas, se ha dicho, han hecho de ella su bandera: la misma pieza que en 1937 inspiró a los defensores de Madrid se prestó en 1956 para confirmar las convicciones nacionalistas de sus vencedores, con la diferencia de que esta vez ni siquiera fue preciso modificar el texto [1].

Naturalmente, el drama, al dirigirse a espectadores ideológicamente tan dispares, adquiere en cada una de las ocasiones un sentido distinto, esto es, parcial o incluso partidista. Los que en *La Numancia* creen ver un ejemplo de heroísmo colectivo y de solidaridad popular ante el opresor pasan por alto el hecho de que Cervantes llame a la intransigencia de los numantinos «bárbaro furor» y «locura» y que, por otro lado, atribuya a Escipión, representante de la superioridad militar y civilizadora de Roma, características tan positivas como «prudencia», «ciencia» y «cordura». Quienes en cambio interpretan el drama como exaltación de los valores nacionales e «imperiales» olvidan que, si bien la obra contiene un elogio a Felipe II, ésta fue escrita en un período claramente conflictivo, durante el cual los españoles no eran ya «los sitiados sino los sitiadores» [2].

De ahí que algunos críticos, convencidos del carácter contradictorio de esta tragedia, hayan tratado de explicarla como una obra polémica que guarda directa relación con los sucesos, también trágicos, que tuvieron lugar en la vida política española entre 1560 y 1580, sobre todo en América, Flandes y en las Alpujarras. Alfredo Hermenegildo, por ejemplo, recuerda a propósito de *La Destrucción de la Numancia* (pues es éste el título original de la obra) la rebelión de los moriscos y su dura represión por parte de Juan de Austria. He aquí su opinión: «Podríamos suponer que Cervantes, impresionado por sus experiencias personales, llegó a presentar un hecho histórico con la intención profunda de dramatizar acontecimientos, personajes y situaciones vividas por él mismo y por la España de su tiempo. Si el sitiador, Roma, es España; si el pueblo sitiado, Numancia, aparentemente España, es en realidad el pueblo morisco destruido en las Alpujarras [...]. Si todas estas condiciones se cumplen en el espíritu del espectador o del lector, la obra alcanza una significación muy diferente de la que hemos venido dando [...].» [3]

---

[1] Este texto es la versión reelaborada y ampliada de un trabajo nuestro que aparecerá bajo el título *Arte y furor en La Numancia* en las actas del VIII Congreso Internacional de la AIH (Providence, agosto de 1983). Falta en la nueva versión el discurso crítico acerca de las fuentes; en cambio, hemos ampliado la última parte que compara la tragedia *El cerco de Numancia* con el Quijote y otras obras cervantinas.

[2] HERMENEGILDO, ALFREDO; *La Numancia de Cervantes,* Madrid: Biblioteca de crítica literaria, 1976, 53.

[3] HERMENEGILDO, *La Numancia...,* cit., 39.

Si... hipótesis por lo tanto. La crítica llevada a cabo por Hermenegildo está basada en la creencia de que la obra literaria, en tanto que reflejo de la realidad histórica, tiene que explicarse con respecto a un referente, a su vez histórico, y que la dificultad principal del intérprete estriba en definir dicho referente. Con una misma intención, y con la misma falta de pruebas, otros han intentado relacionar *La Numancia* con las guerras de Flandes (los famosos cercos de Leiden y de Haarlem) o con los acontecimientos de América, de los que hablan los cronistas y, sobre todo un amigo de Cervantes, Ercilla, en su epopeya, *La Araucana* [4].

El problema de las posibles alusiones y, por ende, del significado quizá tenga que plantearse de otro modo. A los que siguen interrogándose sobre las «verdaderas» intenciones del autor cabe decirles de una vez por todas que nunca se podrán descubrir aquéllas. Para el lector los pensamientos de Cervantes quedarán siempre tan inescrutables como los del morisco Ricote, ejemplo con el cual el *Quijote* nos da una elocuente imagen de lo impenetrable que es la conciencia humana. Pues bien, siendo que las intenciones del autor son impenetrables, no nos quedará más remedio que fijarnos en las intenciones del texto, que sí se pueden analizar.

* * *

Ahora bien: el sentido de un texto, o mejor dicho, de un discurso no se reduce —como parecen pensar los críticos hasta ahora mencionados— ni al mero significado ni, mucho menos, a las posibles implicaciones del contenido. El sentido de una obra literaria hay que definirlo a partir del análisis de los dos niveles que constituyen el discurso, desde el momento en que éste es enunciación y enunciado, enunciación de un enunciado.

En tanto que enunciado, *La Numancia* nos narra —dramáticamente— (en diálogos de actores que fingen de narradores) el cruel asedio de la ciudad celtíbera por parte de los romanos, a quienes corresponde la victoria final, pero no el triunfo ni la fama. Esta será patrimonio de las víctimas que, al saber sustraerse al apresamiento mortal por el suicidio colectivo, consiguen convertir su propia destrucción y muerte en eterna gloria. En el desenlace de la obra se enfrentan por tanto un vencedor burlado y un

[4] Sobre el influjo que tuvo en Cervantes la obra de Ercilla: KING, WILLARD F.:«Numancia and Imperial Spain», *MLN*, 94 (1979), 207-14; BATAILLON, MARCEL: «Relaciones literarias», *Suma cervantina*, ed. J. B. Avalle-Arce y E. C. Riley, Londres: Támesis, 1973, 215-32.

Ercilla no esconde su conmoción ante el desesperado heroísmo de los indios que habían opuesto resistencia al fiero conquistador hasta el fin, si bien lo que defendían no eran sino unos míseros pedregales. En los prólogos de la *Araucana*, aparecidos en 1569 y en 1578, Ercilla justifica su actitud con estas palabras: «Y si alguno le pareciere que me muestro algo inclinado a la parte de los araucanos, tratando sus cosas y valentías más extendidamente de lo que para bárbaros se requiere, [...] veremos que son pocos los que con tan gran constancia y firmeza han defendido su tierra contra tan fieros enemigos como son los españoles. Y, cierto, es cosa de admiración, que no poseyendo los araucanos más de veinte leguas de término [...] con puro valor y porfiada determinación hayan redimido y sustentado su libertad, derramando en sacrificio della tanta sangre así suya como de españoles» (ERCILLA, ALONSO DE, *La Araucana*, ed. de M. A. Morínigo e I. Lerner, Madrid: Castalia, 1979, tomo I, 122); y en el prólogo a la parte segunda añade que los indios «de su voluntad ellos mismos han abrasado las casas y haciendas por no dejar que gozar el enemigo» (id., tomo II, 9), con lo cual queda patente cierta afinidad con nuestro drama, sin que tengamos que entresacar las demás reminiscencias de Ercilla en el texto cervantino.

vencido cuyo heroico gesto trasciende el tiempo, lo que se manifiesta en el juego verbal de *perder-ganar*, apto para expresar la paradoja final [5]. Así, Mario dirá a Escipión acerca de los Numantinos: «Sacado han de su pérdida ganancia / quitado te han el triunfo de las manos / muriendo con magnánima constancia» (vv. 2267-70), con lo que repite casi textualmente las palabras proféticas de Madre España, quien deseaba vivamente «que esta pequeña tierra de Numancia / sacase de su pérdida ganancia» (vv. 399-400). Y, análogamente, las palabras finales del vencedor, al ver que hasta el último superviviente se le escapa, confirman: «Tú con esta caída levantaste / tu fama, y mis victorias derribaste [...]. / Tú sólo me has llevado la ganancia / y la gloria que el cielo te prepara, / por haber, derribándote, vencido / al que, subiendo, queda más caído.» (vv. 2407-24169.)

Todo termina en paradoja. La victoria de Escipión no representará un triunfo mientras no sea socialmente reconocida. Por el contrario, la abnegación de los numantinos, que lo sacrifican todo en aras de su honra, pasa —como algo inaudito— a formar parte de la posteridad. Pero, ¿qué es lo que salvan los de Numancia al humillar así a Escipión? Ellos, una vez que están cercados, ya no tienen ningún poder, pero al oponer resistencia a la intención del sitiador y al preferir el suicidio a la capitulación, consiguen salvaguardar su voluntad, a la vez que impiden el triunfo de la voluntad del enemigo [6]. De hecho, no se lleva a cabo el proyecto del general romano, quien al final tiene que reconocer la superioridad moral de los vencidos.

La situación paradójica del desenlace queda presagiada ya en la segunda jornada, con la escena del sacrificio que los sacerdotes de Numancia disponen para aplacar al Cielo. En la tea, el fuego tarda en encenderse: habrá que alimentarlo con vino, anuncio de la sangre humana que será vertida. Cuando al fin se elevan las llamas y el humo, parten en direcciones opuestas: ésta hacia Occidente, aquélla hacia Oriente, donde el sol nace y vuelve a nacer. Esta escena anticipa el final, siendo ya un indicio de la discontinuidad entre el proceso de consunción y sus resultados. Fuego y humo, vida y muerte sólo se encuentran unidos en la imagen del Fénix, que desde el acto primero Madre España ha relacionado con el destino de Numancia: «Y llegada la hora postrimera / do acabar la vida y no la fama / cual fénix renovándose en la llama.» (vv. 390-92).

En términos estructurales se oponen en esta contienda dos «actantes», el «sujeto» conquistador y el «anti-sujeto» que será conquistado pero no vencido [7]. Escipión, quien junto con su ejército constituye el «sujeto» del enunciado, proclama desde el principio su intención, esto es, su programa narrativo: «[...]. Yo pienso hacer que el numantino / nunca a las manos con nosotros venga, / buscando de vencerle tal camino, / que más a mi provecho le convenga. / Y haré que abaje el brío y pierda el tino, / y que en sí mismo su furor detenga. / Pienso de un hondo foso rodeallos / y por hambre in-

[5] El mismo binomio lo encontramos en el *Quijote:* II, 53 y II, 54. Véase: CERVANTES SAAVEDRA, MIGUEL DE, *El ingenioso hidalgo Don Quijote de la Mancha,* ed. de L. A. Murillo, Madrid: Castalia, 1978, 444-53.

[6] Convendría introducir aquí el concepto greimasiano de las «modalidades»: *querer / poder / saber /* etc. Véase: GREIMAS, ALGIRDAS y J. COURTÈS: *Semiótica. Diccionario de la teoría del lenguaje.* Madrid: Gredos, 1983.

[7] Para la terminología de «actante» y «sujeto»-«antisujeto», véase GREIMAS, *Semiótica,* cit.

sufrible he de acaballos.» (vv. 313-20). El «anti-sujeto», por supuesto, tratará de imponer sus propias condiciones, pero sin éxito. En balde le propondrá a Escipión la paz y, al no ser viable la solución contractual, una «singular batalla», un duelo. Pero, como hemos visto, es intención del general romano excluir cualquier acuerdo y evitar al mismo tiempo toda posibilidad de una pelea en que los suyos puedan salir perjudicados.

La prudencia de Escipión, tan admirada por Cicerón y la cultura renacentista [8], aparece como *cordura*, por prometer una victoria sin pérdida de sangre. Este modelo de prudencia se halla esbozado en un diálogo de Platón, que resume así un escritor contemporáneo de Cervantes: «La Prudenza, la quale (como dice Platone nel *Protagora)* è scienza che si mostra a schifare il male et a eleggere il bene, insegna [...] a deliberar le guerre e deliberate a essequirle, ad armare regi e gli esserciti; ad ornarli, a condurli ad assaltar con *arte* e vantaggio il nimico; a sostener con poche forze il *furor* e l'impeto suo.» [9] En los *Ragionamenti della poesia* (1562) de Bernardo Tasso, de los que sacamos esta cita, la ciencia del perfecto estratega, siendo «arte», se opone al «furor» salvaje del enemigo, expresiones que el autor italiano emplea con un claro sentido poetológico. También en *La Numancia* se contrapone el arte militar de un excelente estratega al «furor» y a la «locura» de los rebeldes. Estos, empujados por sus instintos, todo lo fían al hado, a la religión, al sentimiento. Es cierto que en la parte numantina cabe hacer la distinción entre los que creen ciegamente en las supersticiones (agüeros, necromancia, etc.) y aquellos que, como los amantes Marandro y Liria, se dejan guiar por el impulso del amor. Dentro de la ciudad sitiada coexisten, pues, dos clases de «furor», la insania de unas gentes aún primitivas y el heroico furor de los amantes. Con todo, la oposición fundamental es la que divide «sujeto» y «anti-sujeto»: al orgullo intelectual de Escipión, llamado «arte, astucia, cálculo, industria, ciencia, prudencia, cordura» se contrapone el patetismo de los de Numancia, cuyo furor brota siempre de lo más íntimo, de la pasión y de un entrañable amor patrio, esto es, de un sentimiento auténticamente vital.

No somos los primeros en afirmar esto. Vicente Gaos, tras dejar sentado que Cer-

[8] Cfr. CICERO, M. TULLIUS: *Tusculanae disputationes:* I, 5, 81, 110; II, 62; IV, 5, 50 y *De re publica:* 51, 54 *passim.* Entre los muchos autores del Renacimiento que hablan de Escipión, recordaremos a: PETRARCA, «Familiarum rerum», XXii, 14, 12; *Opere,* Florencia: SANSONI, 1975. Este autor así se expresa sobre la disciplina militar de Escipión Africano: «Scis quid Scipio apud Numantiam edixit; et clarissimum enim et notissimum est edictum, quo scorta scilicet institoresque et lixe castris eiecti, sive, ut breviter quod est dicam, missa *voluptas* in exilium acitaque *virtus* in auxilium oc, virtutis comes, acersita victoria est» (1172). Existe, pues, ya un tópico renacentista que hace de Escipión un modelo de *virtudes.*

[9] TASSO, BERNARDO: *Ragionamenti della poesia,* Venecia: Giolito de' Ferrari, 1562. Ahora en: *Trattati di poetica e retorica del '500,* ed. de B. Weinberg, Bari: Laterza, 1970, vol. II, 578. Este tratado contiene, en el breve espacio de diez páginas, una serie de reflexiones sobre el «arte» y el «furor». Bernardo, padre de Torcuato Tasso, habla de la *poesía* como de una *doncella* o reina que en su palacio da cita a todas las demás doncellas, que son las ciencias. A continuación, trata de conciliar la herencia neoplatónica del «furor» con el concepto aristotélico del *arte* como ciencia. Distingue entre dos clases de furor, insania y furor poético, al que sigue considerando como inspiración divina. Es más: en el mismo tratado habla de Escipión Africano (pero de «el Mayor»), en tanto que amigo de poetas; enseña que la poesía existía ya entre los pueblos bárbaros («Qual nazione, quai popoli sí barbar e sí lontani da ogni umanità e gentilezza [...] non si sono dilettati della *poesia?»)* y termina por recordar que antiguamente «i sacerdoti, i maghi, gl'interpreti degli iddii [...] si chiamano poeti». Puede que la reunión de todos estos elementos sea una casualidad, pero es indudable que el autor de *La Numancia,* al hojear este tratado, pudo hallar más de una sugerencia.

vantes, siempre ambiguo, admira a los numantinos sin menospreciar a Escipión, en quien incluso reconoce al «verdadero protagonista», propone una lectura a la vez antitética y equilibrada del drama [10]. Según él, *La Numancia* se basa en el binomio *cordura-locura,* dos términos-clave que caracterizarán también a Don Quijote. «El tema cardinal», escribe Gaos, «el sentido último de la obra [...] es como en el Quijote, el enfrentamiento entre locura y cordura, y sus misteriosas interrelaciones» [11]. Y aún: «Cervantes comprende por igual a numantinos y a romanos. Está au-dessus de la melée y a la vez en lo íntimo de ella. Valora la grandeza del empeño imposible, le atrae el absurdo de la vida humana. Pero lo corrige bajo el imperio de la razón, funde lo irracional y lo racional en fórmula única.» [12] Aunque no nos atrevemos a suscribir esta afirmación, ya que nuevamente hace mención de unos hipotéticos pensamientos del autor, nos parece que este crítico (al realizar el conflicto que resulta de la antítesis *cordura* romana - *locura* numantina) sentó las bases para una lectura conforme con la realidad de la obra, siempre que dicha obra se examine como discurso, lo que no hizo, claro está, Vicente Gaos.

*

Conviene, pues, llevar más lejos la reflexión crítica y pasar ahora al nivel de la enunciación. Igual que todo discurso, este que vamos a interpretar debe verse no sólo como enunciado sino también como su propia realización en tanto que discurso. Proceso comunicativo del que son responsables —ya no el autor, quien, como persona histórica, queda fuera del texto—, sino las instancias productoras que llamamos, con Benveniste y Greimas, «enunciador» (es la mente cervantina inherente al texto, vista como competencia y como performance), así como llamamos «enunciatario» al lector-intérprete que por medio del acto de lectura actualiza el discurso y lo convierte, de virtualidad pura, en realidad. Dicho aún con una metáfora: el discurso cervantino de *La Numancia* no sólo es la narración dramática de un asedio y de una conquista, en la que el conquistado sale defraudado; es él mismo una conquista o realización verbal, que, tras haber sido creada por el autor, puede con cada lectura, reproducirse en la mente del lector.

Por consiguiente, cordura y locura, arte militar y furor, que nos han parecido caracterizar a los «actantes» antagonistas del enunciado, cobran en el propio nivel del discurso un significado ulterior, que no puede ser sino retórico. *La Numancia,* de este modo, viene a ser el resultado de una contienda —y al mismo tiempo de una colaboración— entre el *arte,* con su disciplina y sus reglas, y la inspiración poética, a la que los platónicos llamaban *furor.* Contienda en la cual el arte se impone, como elemento dominante, a medida que trata de someter a su disciplina los datos de la inspiración que, a diferencia de aquél, no son materiales. No cabe duda de que debe entenderse por «arte» la realización verbal del discurso conforme a las leyes del estilo trágico, lo que conlleva determinadas opciones con respecto al léxico, al metro, a la sintaxis. El arte militar de Escipión es, pues, además una metáfora del arte verbal, y el caudillo

[10] GAOS, *Cervantes...,* cit., 146.
[11] GAOS, *Cervantes...,* cit., 147.
[12] GAOS, *Cervantes...,* cit., 147.

romano se convierte en «figura» del componente técnico-artístico de la escritura, con el que se realiza la obra. Mente y mano de su proyecto, es Escipión el que concibe, pone en marcha y lleva a cabo la obra, pasando así de la competencia a la performance, dos categorías que pueden aplicarse también a la práctica de la escritura.

La arenga que Escipión dirige al ejército romano puede leerse, asimismo, como discurso programático con respecto al género trágico y al estilo adecuado, ya que se halla en la primera parte del drama, a la que los aristotélicos llamaban prólogo [13]. Este discurso marcial, pronunciado por quien quiere la molicie por la dura disciplina, militar, define al mismo tiempo las condiciones del estilo trágico, apto para las obras que enseñan la virtud y no para aquellas que, como las comedias, tratan de los vicios. Basta cotejar el discurso de Escipión con las palabras empleadas en las fuentes a las que se refiere Cervantes (Morales, Guevara, etc.) para darse cuenta de qué manera se introducen aquí, en la medida de lo posible, expresiones susceptibles de conllevar un sentido poetológico, tales como «arte», «concierto», «aparato», «aparejo», «diligencia» y otras [14]. Pues bien, ¿qué es lo que exige Escipión de su ejército? La «blanda Venus» con su «lascivia» (otra connotación poética, pues alude al estilo amoroso) [15] tiene que ceder el campo al «fiero Marte», cuyo arte suele ser un argumento épico-trágico, perteneciente al estilo alto. También han de salir las «infames meretrices»: su *vitia* serían más bien argumento de comedia. Al pasar revista a los prólogos de las tragedias del siglo XVI, de modo particular a las de Virués, hallamos la afirmación de que, si la comedia ridiculiza los vicios, la tragedia enseña las virtudes, aunque lo haga a veces *a contrario* [16]. Incluso en la parte más pintoresca de la arenga de Escipión caben alusiones

---

[13] Dice a propósito del prólogo GIAN GIORGIO TRISSINO: «Il prologo poi ì la prima parte della tragedia, fino all'entrare del coro in scena.» (TRISINO GIAN GIORGIO, «La Poetica», quinta y sexta división, citado en WEINBERG, *Trattati...*, cit., II, 23).

[14] FRAY ANTONIO DE GUEVARA, al referirse al discurso de Escipión: «Luego el siguiente año [...] enviaron los romanos al cónsul Escipión con nuevo ejército a Numancia; el cual llegado, la primera cosa que hizo fue echar del campo a todos los hombres inútiles, y *desterrar a todas las mujeres,* diciendo que en los reales gruesos más daño hacen los *deleites aparejados,* que no los enemigos apercibidos.» (GUEVARA, FRAY ANTONIO DE, «Epístolas familiares», *Colección de cartas de españoles antiguos y modernos,* BAE 13, Madrid: Atlas, 1962, I, 78). Pero compárese también con lo que Guevara deja sentado en otra carta (II, 20, 228): «Catorce años había que tenían los romanos cercada a la gran Numancia [...] y no la podían tomar, y como el buen Escipión viniese de refresco y mandase de los reales romanos *echar las golosinas, y desterrar las rameras, y quemar los ungüentos,* a la hora la tomó y aún asoló,»

En la *Crónica general de España, que continuaba Ambrosio de Morales, cronista del rey N.S. Felipe II,* Madrid: BENITO CANO, 1971, tomo 4, se encuentran algunas de estas expresiones: «aparato», «industria» y «cordura» (de Escipión», e incluso una vez «locura». Morales, sin duda alguna fuente directa de Cervantes, dice de Escipión que «quitó los mercaderes y los cocineros, y todas las bestias de carga, y la gente de servicio que con ellas se acumulaba, hasta no quedar dellos sino lo muy preciso, que era imposible excusarse» (31). Y añade que a «ningún soldado consintió que tuviese más *aparato* para su servicio, de lo que para guisar un asado o un cocido fuese menester, y un solo vaso para la bebida. Quitósele los colchones, y él fue el primero que hizo hacer su cama de solo heno» (31). Cervantes reduce todo aquello a pocos versos y al contraste «cocina»-«coracina», cfr. vv. 133-142.

[15] El *Diccionario de la Real Academia* da como ulterior significado de «lascivo»: «errático, de movimiento blando y juguetón y alegre». El término figura en los tratados de retórica y poética del sigloXVI. Por ejemplo, en los *Discorsi dell'arte poetica,* de Torcuato Tasso, quien habla de las «lascivie del (estilo) lírico», en: TASSO, *Scritti sull'arte poetica,* al cuidado de E. MAZZALI, Turín, 1977, I, 48.

[16] Véase lo que dice VIRUÉS en el prólogo de la tragedia *La cruel Casandra:* «Yo creo que el más alto i cierto amparo / que en todo el suelo tiene, está sin duda / aquí donde [h]oi se guarda la tragedia / de la

al plano retórico: *No me güela el soldado otros olores / que el olor de la pez y de resina / ni por gulosidad de los sabores / traiga aparato alguno de cocina, / que el que usa en la guerra estos primores / muy mal podrá sufrir la coracina; / no quiero otro primor ni otra fragancia, / en tanto que español viva en Numancia (vv. 137-44).* Que las flores (retóricas) y las virtudes tienen fragancia, es sabido. Asimismo, la palabra «primor» se asocia con connotaciones estéticas. Y en cuanto a los perfumes, pueden referirse a la categoría del ornatus. En la retórica de García Matamoros, *De ratione dicendi* (1548) se encuentra una comparación entre los oradores Isócrates y Pericles, cuyos estilos —y adornos— se asemejan a perfumes (myrothecia), similitud, ésta, que no es sino un tópico [17]. Por fin, la drástica oposición entre «aparato de cocina» y «coracina», puesta de relieve porla rima, podría corresponder a su vez a la diferencia que existe entre tragedia (o arte épico-militar) y comedia (arte doméstico y cotidiano). Algunos tratadistas y gramáticos españoles, debido a un malentendido que se remonta nada menos que a Isidoro de Sevilla, derivan el nombre de comedia, con su raíz griega «comos», de «comisatio» (=banquete) y lo asocian a la idea de «comer» [18]. De ahí los juegos verbales en la *Comedia tinelería* de Torres Naharro o, aún, en *El pintor de su deshonra* de Calderón, cuyo gracioso no hace sino repetir la pregunta «cómo», para aludir ya a su deseo de comer ya a la comedia misma [19].

Antagonista del *arte* romano, según hemos dicho, es el *furor* de los encerrados, a quienes Escipión consigue sitiar, pero no capturar vivos. Al final, este furor, por sus efectos y consecuencias, queda «encerrado» o integrado en la obra, pero sus representantes han muerto. Pues bien: ¿qué significa *furor* en la obra cervantina? Evidentemente no sólo la «manía» de la tradición platónica, aunque de ella no falten ejemplos en el plano del enunciado: sacerdotes inspirados que pronostican el futuro, muertos que resucitan y se ponen a hablar, agüeros y otras manifestaciones de lo divino. A pesar de

---

cruel Casandra, ya famosa, / la cual también cortada a la medida / de exemplos de *virtud,* aunque mostrados / tal vez por su contrario el vicio [...]». (En *Poetas dramáticos valencianos,* Madrid: BAE, 1929, I, 59.)

En otros prólogos, VIRUÉS confirma que la tragedia ha de enseñar la *virtud:* cfr. *La Gran Semiramis* (en *Poetas dramáticos...,* cit., 25).

Véase también GIAN GIORGIO TRISSINO: «La diffinizione, adunque sustanziale della tragedia secondo Aristotele serà questa: la tragedia ì una imitazione di una *virtuosa* e notabile azione che sia compiuta e grande [...]». (En WEINBERG, *Trattati...,* cit., II, 14.)

El dramaturgo CARLOS BOYL, por su parte, escribe en 1616: «La tragedia es todo Marte, / todo muertes, todo guerras, / que por eso a las digracias / las suelen llamar tragedias». Y aún: «Salir un cómico solo / contando una larga arenga, / es ocasión para que / con silbos dentro se vuelva.» (Cit. en: SÁNCHEZ ESCRIBANO, FEDERICO, y A. PORQUEROS MAYO; *Preceptiva dramática española,* Madrid: Gredos, 1965, 154.)

17 GARCÍA MATAMOROS, ALFONSO: *De ratione dicendi,* cit. por: RICO VERDÚ, JOSÉ: *La retórica española de los siglos XVI y XVII,* Madrid: Consejo Superior de Investigaciones Científicas, 1973, 131.

Por lo que respecta al vocablo «primor», véase esta aplicación del Pinciano: «Cuando [los actores] representan algún loco, en la cual sazón obran con el entendimiento, y en la cual obra quizá es menester mayor *primor* que en las demás». (LÓPEZ PINCIANO, ALONSO, *Filosofía Antigua Poética,* Madrid, 1953, XIII, 2, 497).

18 ISIDORO DE SEVILLA da la siguiente definición de «comedia»: «Comoedi appellati sive a loco, quia circum pagos agebant, quos Graeci κ'ωμας vocant, sive a *comisatione.* Solebant enim *post cibum* homines ad ebs audiendos venire». (Isidoro de Sevilla, *Etymologiarum sive originum,* Oxford, 1911, libro VIII, cap. VII). Entre los contemporáneos de Cervantes, LUIS ALFONSO DE CARVALLO apunta en su *Cisne de Apolo* (1602): «Pues algunos hay que quieren se derive de este nombre *como,* y que significa *comida,* porque en ellas representan las comedias». (Cit. por: SÁNCHEZ ESCRIBANO, *Preceptiva dramática...,* cit., 89).

19 CALDERÓN DE LA BARCA, PEDRO: *Tragedias,* Madrid: Alianza, 1968, I, 259.

ello, Cervantes pertenece a un período en que el concepto de «furor» va perdiendo su significado mítico-religioso para adquirir otro, más natural, y ligado a la facultad imaginativa [20]. En *La Numancia* el «furor» comprende todo lo que la obra encierra de más vital: afecta a las pasiones y creencias, afecta al *ser* del hombre, mientras que el arte siempre presupone un *saber,* necesario para *hacer* la obra. Claro que el ser, al tener que someterse al dominio del arte, sufre una transformación, así como ocurre en la obra con la vida de los numantinos. Lo que fue llama viva se convierte en humo, que —sin embargo— es señal no sólo de consunción sino también de fama. Y así, algo de esos heroicos sentimientos sobrevive, transformado, en las emociones que pueden aún causar la lectura.

Al mundo de Numancia pertenece, pues, todo lo irracional: fe, amistad, amor y pasión, el fanatismo más bárbaro, pero también el amor desinteresado que culmina en el sacrificio colectivo. Por supuesto, el furor es ambiguo y abarca tanto el idealismo heroico como la demencia. Pero, aun así, los numantinos de la tragedia cervantina simbolizan todo lo que en ella hay de auténticamente vivido, aquello que hunde sus raíces en la existencia y se traduce al fin en poesía.

En los pasajes que nos presenten a la gente numantina no faltan señales que permitan leer aquéllos de manera poetológica y reflexiva. Ante todo, el nombre de *Liria* —sinónimo de estro, genio, poesía—. Es significativo que así se llame la amada de Marandro, quien, al proporcionarle el pan, alimento de vida, muere por ella, en uno de los momentos más sublimes de la tragedia. Ese mismo afán idealizador se extiende a la pareja de los perfectos amigos, cuyas conversaciones cobran, de hecho, un significado excepcional, por lo que respecta al plano de la enunciación. Marandro y Leoncio se preguntan si en la pasión amorosa caben también «razones» y si el sentimiento natural es capaz de engendrar por su parte una forma de cordura. La respuesta es afirmativa, y lo confirma de modo particular la heroica conducta de Marandro. Existe, pues, un saber que emana del dominio de las pasiones, de lo «tímico». Por otro lado, Marandro no quiere saber de «reglas». He aquí el diálogo entre los dos amigos: M.: «¿Reglas quiés poner a amor?» L.: «Razonables serán ellas, mas no de mucho *primor»* (vv. 701-04). Es como decir que las razones del corazón son superiores a las de la mente. Al mismo tiempo, el ingenio poético se define como superior a la sabiduría adquirida del artista. En tanto que «figura» del ingenio, la poesía de Marandro vence el arte de Escipión.

Este diálogo apunta, pues, otro indicio de cómo las relaciones entre los actores del enunciado prefiguran las que se establecen en el nivel de la enunciación. Pero, ¿de qué manera se enlazan los dos planos? Hemos visto cómo por el lado de los romanos prevalecen las relaciones *de dominio* (Escipión y el senado romano, y su ejército, sitiadores y sitiados, etc.), mientras que por el lado numantino las relaciones son *de intercambio,* lo que el texto expresa repetidas veces con el binomio *perder-ganar.* Escipión quiere «ganar» la celebridad *hic et nunc,* y la pierde. En cambio, el amante ideal o el perfecto

[20] Sobre la evolución del concepto «ingenium», véase ahora: GARCÍA BERRIO, ANTONIO: *Formación de la teoría literaria moderna,* Ed. Universidad de Murcia, 1980, 2 vols.; particularmente el II, 2, 337-72 («Sobre la dualidad tópica renacentista ingenium-ars»).

amigo prefieren «perder» su vida para que la «gane», o conserve, otro. De un mismo modo, pero a nivel ya no intersubjetivo sino colectivo, los numantinos prefieren sacrificar sus vidas en honor de su ciudad, cuyo nombre sobreviene. Del lado de las víctimas encontramos siempre la relación del *don* recíproco. La misma relación quede prefigurada en la imagen del fénix, esa legendaria criatura que prepara su propia hoguera en la que muere para renacer. Pues bien, la imagen del fénix suele referirse a la obra (de arte) que sobrevive en la fama. También podría aplicarse a las transformaciones que acaecen al convertirse la vida en texto y, en la lectura, el texto en vida. Podríamos, pues, concluir con estas palabras: Así como la posteridad recibe la noticia del heroísmo numantino, así el lector recupera y recibe el mensaje poético de la obra. Y el acto de la perfecta lectura no puede ser sino una relación de intercambio y no de dominio, con lo que se ve de qué lado se sitúan las simpatías de Cervantes poeta (pero existe también otro Cervantes, el artista).

Con esto, queda claro que *La Numancia,* además de contener reflexiones poetológicas que puedan interesarnos aún hoy, encierra una problemática literaria muy de la época; época caracterizada por las frecuentes controversias entre aristotélicos y platónicos, las cuales se agudizan en la segunda mitad del siglo, con la difusión de la *Poética* de Aristóteles, que se constituye en autoridad e impone sus reglas. Reglas que, como intuye Marandro, tendrán su validez para el artífice, pero no para el poeta que se inspira en la vida misma, aunque es cierto que al final, en toda obra poética, quien ha de dominar es la instancia del arte.

No conocemos con exactitud los tratados que Cervantes pudo leer para llegar a esta concepción. Es probable que leyera algún tratado italiano (Segni, Salviati o, según hemos dicho, Bernardo Tasso) sobre la cuestión de «ars» y «furor» con respecto al problema de la poesía y que meditara, entre los textos retóricos españoles, sobre los de Vives, quizá también sobre los de García Matamoros y de Antonio Lulio [21]. Con toda seguridad le es familiar el *Examen de ingenios* de Huarte de San Juan, tal como puede ser demostrado a partir de un análisis del primer capítulo del *Quijote* [22]. Los retóricos humanistas de la primera mitad del siglo suelen seguir las doctrinas de Horacio y Cicerón, ante todo, las cuales coinciden en dar la prioridad al talento natural o al «ingenio». Así, Vives afirma que nada puede el artista sin el concurso de la naturaleza. El poeta «nace», y el arte le ayuda sólo a perfeccionarse [23]. Otros, como Matamoros en su *De ratione dicendi* (1548) proclaman ideas semejantes, pero con un lenguaje ya específicamente platónico, por lo que la oposición se establece ahora entre el «arte» como

---

[21] Por lo que respecta a los tratados italianos de Bernardo Tasso, Leonardo Salviati y Agnolo Segni, véase: WEINBERG, *Trattati...,* cit.

En cuanto a las retóricas españolas, consúltese: GARCÍA BERRIO, *Formación de la teoría...,* cit.; RICO VERDÚ, *La retórica...,* cit.; MARTÍ, ANTONIO: La preceptiva retórica española en el Siglo de Oro, Madrid: Gredos, 1972.

[22] Véase: WEINRICH, HARALD; «Die Melancholie Don Quijotes», *Don Quijote. Forschung und Kritik,* ed. de Helmut Hatzfeld, Darmstadt, Wissenschaftliche Buchgemeinschaft, 1968.

[23] VIVES, JUAN LUIS: *De ratione dicendi,* resumido en: RICO VERDÚ, *La retórica española...,* cit., 241. Pero véase también: GARCÍA BERRIO, *Formación de la teoría...,* cit., 432-33.

ciencia y el «furor», es decir, entre dos formas distintas de sabiduría [24]. Pero incluso para Huarte de San Juan, quien propondrá la racionalidad del ingenio es siempre la naturaleza la que funda aquél y permanece como base de todo arte [25].

No obstante, al querer situar la reflexión poetológica de *La Numancia* en el contexto histórico y cultural, no basta tener en cuenta los tratados de retórica. También en las obras de poesía que se publican y se leen por entonces, especialmente las tragedias y epopeyas, aparece con frecuencia esta misma problemática del arte necesitado del apoyo de la inspiración. Así, por ejemplo, la *Gerusalemme Liberata*, cuya primera edición es poco anterior a *La Numancia*, contiene ese episodio famoso del combate entre Tancredo y Clorinda, episodio que no se entiende sin tener en cuenta ciertas reflexiones implícitas, y aún explícitas, sobre arte y furor.

Todas estas ideas, podemos decir, eran patrimonio común de los literatos de 1600. Y no es de extrañar que el mismo Don Quijote las cite y aproveche para aducirlas en defensa de la poesía. Poco antes de equiparar la caballería andante y la poesía (por comprender ambas, armas y letras, las demás ciencias), el ingenioso hidalgo dice de la poesía que es «como una doncella tierna, de poca edad y en todo extremo hermosa, a quien tienen cuidado de enriquecer, pulir y adornar otras muchas doncellas, que son todas las otras ciencias», lo mismo que Cervantes escribe en *La Gitanilla* y que —¿será casualidad?— se encuentra en ese discurso sobre arte y furor de Bernardo Tasso, en los *Ragionamenti della poesia* [26]. A continuación, Don Quijote repite la opinión común de que «el poeta nace» y de que compone «cosas con aquella inclinación que le dio el cielo, sin más estudio ni artificio»; a lo que, sin embargo, añade que «el natural poeta que se ayudare del arte será mucho mejor y se aventajará al poeta que sólo por saber el arte quisiere serlo» y que «sólo si tenemos mezcladas la naturaleza y el arte» conseguimos el perfecto poeta y, por consiguiente, la obra valiosa [27].

Todo ello no tiene de extraordinario sino el lugar o circunstancia en donde se declara. Don Quijote proclama estas ideas ante el Caballero del Verde Gabán y su hijo poeta, quienes, tras probarle para conocer su grado de locura, acaban por definirle «un entreverado loco, lleno de lúcidos intervalos» [28]; lo que, dicho sea de paso, es reminiscencia de Ariosto, quien habla de su propia «pazzia» interrumpida por «lúcidos intervalos» [29]. En Ariosto se trata, en primer lugar, de la locura del amante, locura o furor que no es sin momentos de reflexión; pero como quien así habla es el narrador, todo ello puede aplicarse también al poema, a ese continuo alternarse de fantasía inspirada y lucidez reflexiva que caracteriza al *Orlando furioso*. En lo que se refiere a Don Quijote, sabemos que su locura encierra harta cordura, pero también nos consta que toda esa cordura se funda en su fe. Héroe del creer, a tal punto que logra convertir la literatura

---

24 Cit. por RICO VERDU, *La retórica española...*, cit., 123-35; véase también GARCÍA BERRIO, *Formación de la teoría...*, cit., 432-33.

25 Sobre Huarte de San Juan, véanse: GARCÍA BERRIO, *Formación de la teoría...*, cit., II, 351-60; ABELLÁN, JOSÉ L., *Historia crítica del pensamiento español*, Madrid: Espasa-Calpe, 1979, II, cap. XIII, 207-15.

26 Cfr. nota 9.

27 CERVANTES, *El ingenioso hidalgo...*, cit., II, ,16 156.

28 CERVANTES, *El ingenioso hidalgo...*, cit., II, ,18 173.

29 ARIOSTO, LUDOVICO: *Orlando furioso*, prólogo al canto XXIV (octava tercera).

en su propio ser, Don Quijote es, ante todo, una genial metáfora de la facultad imaginativa, así como de la voluntad creadora. Sus ideas, por supuesto, no constituyen toda la sabiduría que está contenida en la novela. Al lado del protagonista surgen otros personajes, dotados a su vez de ciertas formas de cordura: el ingenio natural de Sancho, la ciencia algo limitada del cura, del canónigo, del licenciado Carrasco, etc. Por encima de todos ellos, que no son si no criaturas, se alza el arte de Cervantes, es decir, la sabiduría que formó la obra.

No obstante, así como esta obra toda no sería nada sin el loco heroísmo de Don Quijote, así *La Numancia* no se leería ya de no encerrarse en ella auténtica poesía. Para Cervantes (y esto lo derivamos ahora de nuestro análisis) no puede haber arte sin inspiración, sin ese elemento vital que, antes de hacerse palabra, forma parte del ser del hombre. Don Quijote tenía razón: con la inteligencia sola no se consigue ninguna obra de arte valiosa, ni le basta al creador con un conocimiento perfecto de las reglas. En toda obra de arte es preciso un soporte existencial, y sólo gracias a él la obra sobrevive.

Poco tiempo nos queda para conclusiones. Con todo, creo haber mostrado que a *La Numancia* le corresponde una función de modelo, lo que es tanto más significativo tratándose, en este caso, de una de las primeras obras de Cervantes.

Según este modelo, cifrado en la antítesis *ars-furor,* el hacer literatura de Cervantes se basa, esencialmente, en la oposición entre dos distintas formas de sabiduría: un saber más bien disociado del ser, de tipo adquirido, convenido e incluso convencional, capaz de constituirse en poder y por eso mismo no siempre independiente del poder establecido (y valgan como metáforas el estratega que, experto en la ciencia militar, conquista ciudades a servicio de su gobierno; o el artista, conocedor de las reglas e investido, a su vez, de un poder o privilegio cultural) y otra forma de sabiduría, llamado ingenio, que radica en las pasiones, en el creer y en el ser del hombre, y se manifiesta como *cordura-locura:* término por el que se entienden el fecundo imaginar, y aun el noble porfiar, del amante, del héroe, del santo, del ingenioso hidalgo, del poeta. Que el amante, el loco y el poeta tienen mucho en común, por ser los tres imaginativos, lo dirá también Shakespeare en *El sueño de una noche de verano* [30]. Cervantes, por su parte, asocia amante y poeta en *La Gitanilla,* cuento en el que ambos sirven a la misma doncella, quien, dicho sea de paso, es también metáfora de la poesía [31].

Para reconocer a los héroes del creer en la obra cervantina, podrá ser útil fijarse en el binomio *cuerdo-loco,* con el que quedan caracterizados, entre otros, el amante Aurelio, prisionero asediado en Argel; los numantinos, por supuesto, en tanto que héroe colectivo; el protagonista de la comedia *El rufián dichoso,* único santo, éste, entre los personajes cervantinos y, naturalmente, Don Quijote.

---

[30] SHAKESPEARE, WILLIAM: *A Midsummer Night's Dream,* v.i. 7: «The lunatic, the lover, and the poet, / are of imagination all compact: ...».

[31] GÜNTERT, GEORGES, «La Gitanilla y la poética de Cervantes», *Boletín de la Real Academia Española,* 52 (1972), 107-34.

El conflicto entre las dos formas de cordura puede —o no— manifestarse como antagonismo en el nivel de la «historia». En *La Numancia* este conflicto sí que aparece; en *Los tratos de Argel,* donde se advierten ciertos paralelismos, no se hace explícito de la misma manera. También en esta comedia hay un protagonismo que es héroe de la fe, Aurelio enamorado, a quien asedian dos bellas moras, dueña y criada, tratando de captar —o como diríamos hoy—, de «manipular», su voluntad. Sin embargo, la ciencia mágica empleada por Fátima no tiene ningún poder sobre él, ya que son distintos los sistemas de valores de cristianos y musulmanes. Habrá que asediar a Aurelio con otras artes: con «Necesidad» (hambre) y «Ocasión», según aconseja el diablo que se le aparece a la maga. Pero quien puede valerse de semejantes recursos no siempre es el antisujeto, no son los personajes mismos, sino ese poder arcano que llamamos hado o providencia y de que dispone, únicamente, el hacedor de la comedia, tratándose aquí del «logos» estructural. Es éste, un ejemplo en donde el héroe de la fe se enfrenta con fuerzas antagonistas que no actúan en el mismo plano: en el eje diegético se hablará de «fortuna» o de providencia; en realidad, quien dirige todo aquello es el «enunciador», el arte que dispone y da forma a la obra.

El ejemplo que acabamos de citar podrá dar una idea de lo mucho que queda por hacer. Cada obra, trátese de drama o de novela, exige un análisis particular y una reflexión crítica aparte. Con todo, la problemática que hemos descubierto en *La Numancia* parece, por un lado, tan específicamente cervantina que no debe ser difícil reconocerla en otras obras. En esta investigación, que nos gustaría continuar, podremos encontrar sorpresas. Ante un genio del tamaño de Cervantes, el crítico aprende la modestia y no se atreve, de manera categórica y terminante, a concluir.

GEORGES GÜNTERT

Influencias de Ercilla en *La Numancia*, de Cervantes

Algunos críticos han señalado la existencia de influencias de *La Araucana,* de Alonso de Ercilla, en *La Numancia,* el drama más conocido de Cervantes. Caillet-Bois dice que *La Numancia* es «la tragedia que tanto debe al poema de Ercilla» [1]. Wardropper, algo más indirectamente, declara que para Cervantes «era natural que en sus primeros dramas siguiera el modelo heroico de los poemas de Acuña, Ercilla y Herrera» [2]. Como *La Numancia* es el único drama heroico de Cervantes, la alusión es obvia. Pero los críticos mencionados, aunque reconocen haber notado huellas de *La Araucana* en el drama cervantino, no se han extendido en detalles. El propósito de esta colaboración es entonces analizar tal influencia, con una mayor amplitud de detalles que la confirme.

Véase primeramente un resumen del argumento de *La Numancia,* que Cervantes debió haber escrito hacia 1585 (aunque representada en su tiempo, no fue impresa sino hasta 1784). La tragedia se basa en el hecho histórico de la defensa de Numancia por sus habitantes celtíberos contra el ejército del general romano Escipión el Emiliano (años 134-133 a. C.). Toda la población numantina, según el drama, perece, ya por acción de guerra, ya por hambre o por suicidio. Al final del drama se hace aparecer a Bariato, un niño, el último numantino, que se ha refugiado en una torre. Para recibir honores de vencedor Escipión debe llevar a Roma al menos un prisionero. Pero Bariato se niega a entregarse y se suicida, arrojándose desde de lo alto de la torre.

Antes de comenzar una exposición es necesario hacer destacar que el crítico chileno José Toribio Medina, biógrafo de Ercilla, había señalado ya que con toda posibilidad el autor de *La Araucana* debió haber trabado conocimiento con Cervantes en Lisboa [3]. Cervantes era entonces un desconocido en las letras, pero para ese tiempo —fines de 1580— Ercilla ya había publicado las partes primera (1569) y segunda (1578) de su poema épico (la tercera habría de venir en 1580). Como la primera parte alcanzó inmediatamente cinco ediciones, es de suponerse que su autor había ganado gran fama como escritor de epopeyas y cualquier consejo suyo sobre este tema debió haber sido inestimable. Sabemos que después Cervantes hizo figurar a Ercilla en su *Galatea* (1585) con un nombre arcádico y bajo una luz muy favorable [4]. Y habría de repetir otra opinión muy halagadora para *La Araucana* años después en *Don Quijote* [5].

[1] J. CAILLET BOIS. *Análisis de «La Araucana»* (Buenos Aires, 1967) pág. 56.

[2] B. WARDROPPER, «Comedias», en J. AVALLE-ARCE y E. RILEY, *Suma Cervantina* (Londres, 1973), pág. 65.

[3] J. T. MEDINA, *Vida de Ercilla* (México, 1948), pág. 56.

[4] En *La Galatea,* Canto VI, dice Cervantes que Ercilla «... de Arauco/ cantó las guerras y el valor de España...» y que por lo mismo «merece eterno y sacro monumento».

[5] MIGUEL DE CERVANTES, *Don Quijote de la Mancha,* Parte Primera, cap. IV.

Y lo que Cervantes pudo haber obtenido del poema (y el consejo) de Ercilla para aplicarlo a su drama parace ser bastante:

— el énfasis, como Ercilla lo hizo, en el protagonista colectivo;

— el deseo de glorificar indirectamente a España y a los españoles;

— el estilo épico, aplicado quizá por primera vez a una tragedia de un idioma moderno;

— acaso, aunque improbablemente ya, algunos temas y motivos de las guerras de Arauco o de La Araucana.

Es corriente decir que *La Araucana* usó de un protagonista colectivo, la nación de los indios araucanos en este caso. Así lo señala, entre muchos, Armiño: «El héroe es aquí todo el pueblo araucano; las figuras de los jefes tienen valor de protagonistas por encarnar al pueblo que las respalda.» [6] Lo mismo se ha dicho para *La Numancia.* Durán declaró que en la obra, «... the cast of characters is a large one: the protagonists are the entire population of the city.» [7] Navarro-Ledesma lo apoya: «*Numantia* conveys a sense of a whole people inspired, fighting and dying. Cervantes was the first Spanish dramatist who knew how to handle crowds in the theatre.» [8] Y entre muchas otras opiniones parecidas tenemos la de otro crítico que dedicó buena parte de su colaboración al aspecto colectivo del drama cervantino [9].

El carácter netamente épico de *La Numancia* parece haber constituido otra inspiración que Cervantes pudo haber recibido de Ercilla. Pitollet opinó que *La Numancia* es tragedia épica [10]. El inglés James Gibson dijo que, a su parecer, esta tragedia tenía una fuerza más épica que dramática [11]. Y Marbán declara que el propósito de *La Numancia* era «exaltar un hecho notable», el que es también el propósito de las epopeyas [12].

El hecho mismo de que Cervantes haya concebido su drama como una epopeya le obligaba a usar un estilo épico. Y al efecto recurrió a la misma versificación de *La Araucana.* Como lo observa un crítico: «Cervantes se dio cuenta del carácter especial de su obra porque el uso de la octava rima es más propia de la descripción épica que de la acción dramática.» [13] Un recuento de los versos en octava rima u octava real de *La Numancia* arroja un balance de 1.560, de un total de casi 2.500 que contiene el drama.

También Cervantes, como Ercilla, buscó un propósito para su obra que algunos modernamente llamarían utilitario: glorificar a España indirectamente y dar a su tragedia un tono patriótico. Ercilla nos dejó en el subconsciente a los indios araucanos como los protagonistas más destacados de su epopeya, en desmedro de sus compatriotas españoles. Pero se infiere que para haber podido vencer a tan fuertes enemigos los conquistadores quedaban indirectamente glorificados. Chandler y Schwartz dicen que el poema de Ercilla »... is as much a commemoration of the Araucanian's dignified he-

---

[6] M. ARMIÑO, *El siglo de oro* (Madrid, 1973), pág. 48.

[7] M. DURÁN, *Cervantes* (Nueva York, 1974), pág. 44.

[8] F. NAVARRO-LEDESMA, *Cervantes* (Nueva York, 1973), pág. 140.

[9] R. MCCURDY, «The Numantia plays of Cervantes and Rojas Zorrilla: the shift collective to personal tragedy». *Symposium,* tomo XIV (1960), págs. 100-120.

[10] C. PITOLET, «*La Numancia* au Theatre Antoine». *Bulletin Hispanique,* tomo XXXIX (1937), pág. 405.

[11] A. HERMENEGILDO, Los trágicos españoles del siglo XVI (Madrid, 1961), pág. 377.

[12] E. MARBÁN, *El teatro español medieval y del Renacimiento* (Nueva York, 1971), pág. 276.

[13] HERMENEGILDO, *obra cit.,* pág. 377.

roism and love of freedom as it is a tale of the adventures and exploits of Spanish heroes.» [14] Varios críticos han reconocido en *La Numancia* el mismo efecto patriótico, el que bien pudo haberse inspirado en el poema de Ercilla, que Cervantes admiraba tanto. En el drama, el propio general vencedor Escipión el Emiliano rinde homenaje a España, al presenciar la muerte del último numantino, el niño Bariato, quien se suicida arrojándose desde una torre:

... no sólo a Numancia, mas a España
as adquirido gloria en este hecho.
Tú con tu cayda leuantaste
tu fama y mis vitorias derribaste [15].

Para dar mayor apoyo a la existencia de contactos entre *La Araucana* y *La Numancia* algún crítico avisado podría, sin duda, señalar la repetición de temas y motivos de la primera en la segunda. Por ejemplo, se podría decir con entera justicia que el discurso y muerte, por suicidio, de Bariato, el último numantino, guarda notable semejanza con las frases y los actos del guerrero araucano Mallén. Al igual que Bariato, Mallén, último sobreviviente de la batalla de Penco, tiene un intenso deseo de salvar la vida y «detrás de un paredón se había escondido» [16]. Pero, al igual que Bariato, se arrepiente luego de no haber hallado una muerte gloriosa como sus compatriotas y se suicida, arrojándose contra las armas españolas. Pero si se insiste en comparaciones de esta clase se podría correr el riesgo de sobreestimar la inspiración que Cervantes pudo haber recibido de *La Araucana,* pues el autor de *La Numancia* y de *Don Quijote* era demasiado buen artista para haber necesitado imitar a Ercilla o a ningún escritor de su tiempo y de todos los tiempos.

EVELIO ECHEVARRÍA

---

[14] R. CHANDLER y K. SCHWARTZ, *A New Anthology of Spanish Literature* (Clinton, Massachussetts, 1967), tomo I, pág. 37.

[15] *Obras de Miguel de Cervantes...,* obra cit., pág. 656.

[16] ALONSO DE ERCILLA, *La Araucana,* Parte I, Canto XV, estrofas 49-55.



Madrid. Don Quijote y Sancho en la Plaza de España

Cervantes y la libertad o la crítica creadora de Luis Rosales (*)

Introducción

Cada época, o cada generación, hace su lectura —su vividura en una dirección hispánica más honda— del *Quijote*. El que lee adopta ante la obra literaria una actitud pasiva. El que vive la lectura la recrea y actualiza la intención, remota, del autor. Los libros que no pueden recrearse están muertos. Sólo recobran su andadura superficial, ortopédica con ocasión de las ediciones críticas, los centenarios y las celebraciones.

La ambigüedad hace del *Quijote*, una novela clásica, novela de novelas, una obra moderna. La ambigüedad permite la multiplicidad, de lecturas libres, de interpretaciones todas válidas, pues cada uno lee o vive la novela como quiere. Así el *Quijote* aparece en el tiempo como una obra plena, como lo que Umberto Eco llama metáfora epistemológica, que resume: «Es decir, en cada siglo el modo de estructurar las formas del arte refleja —a guisa de semejanza, de metaforización, de apunte de resolución del concepto en figura— el modo cómo la ciencia o, sin más, la cultura de la época ven la realidad» [1]. Son visiones o resúmenes de época la *Divina Comedia*, la *Celestina*, el *Quijote*, el *Fausto*, *Madame Bovary*, las *Flores del Mal* o el *Ulises*. La epistemología indica un método de conocimiento, unívoco en la ciencia, pero cambiante, perfectible, revisable. Mientras que el conocimiento poético es equívoco, de múltiples interpretaciones que aprehende la realidad de manera más profunda, sin riesgos de equivocaciones. Cuando la palabra se convierte en metáfora pierde su semasia propia para ser imagen múltiple, posibilidad creadora.

El *Quijote*, ya en su tiempo, aparecía como una obra compleja, ambigua. Era una novela de caballerías, a la vez su parodia y muerte. Era una novela de novelas, y al mismo tiempo, una teoría sobre el arte de narrar, de conocer, que se adelantaba siglos a muchas de las preocupaciones estéticas de ahora mismo. Don Quijote o Sancho eran figuras en la historia supuesta de un tal Cide Hamete Benengeli, que un novelista ingenioso llamado Cervantes, convertía en personajes de invención. Lo más asombroso es que estos personajes, vueltos a recrear en la segunda parte de la novela, se convertian en personas que buscan su identidad, que no es otra, que la de hombres de carne y hueso (en expresión tan cara a Unamuno).

La condición de obra abierta del *Quijote* permite al lector acercarse a ella, interpretarla, recrearla. Dice Umberto Eco: «La poética del *asombro*, del *ingenio*, de la *metáfora*,

---

* LUIS ROSALES: *Cervantes y la libertad*, dos volúmenes. Ediciones Cultura Hispánica, Instituto de Cooperación Iberoamericana, Madrid, 1985.

1 UMBERTO ECO: *Opera aperta*, traducción de Ariel, Barcelona, 1979.

tiende en el fondo, más allá de su apariencia bizantina, a establecer esta tarea inventora del hombre nuevo que ve en la obra de arte no un objeto fundado en relaciones evidentes para gozarlo como hermoso, sino un misterio a investigar, una tarea a perseguir, un estímulo a la vivacidad de la imaginación».

El libro de Luis Rosales *Cervantes y la Libertad*, tan profundo como extenso, nace del amor de un lector de fondo, que ha llegado a conocer plenamente la obra cervantina; de la curiosidad intelectual de un crítico exigente y de la recreación del autor que actualiza la novela. El ensayo verdadero, y éste lo es, ensaya, ensancha, un camino real de interpretación. Permanece perplejo ante los montones de datos, de los sublimes hallazgos, costumbres de cierta crítica erudita —sobre la que tantas veces se referirá con ironía Rosales— es dar vuelta de noria sobre los mismos tópicos, errar el camino. No se puede hacer una buena crítica de un libro, si esa crítica no está de algun modo al nivel del libro reseñado. Por eso la llamada crítica «científica» es obsoleta. No es suficiente saberse una obra directamente o en refritos de historia literaria. Es necesario sentirla, revivirla. Es la tarea paciente, pero enamorada, que emprende Luis Rosales al escribir su libro. Es fruto de una tarea de años [2], en una época donde tanto abunda el prologuillo, o el opúsculo, para adquirir fama universitaria, o pregonar «inteligentsia», en el pobre cotarro intelectual. El libro ocupa dos densos volúmenes, que redondean más de mil páginas entre ambos, con profusión de notas al final de cada capítulo (lamentamos que no estén a pie de página) que muestran el soporte crítico y erudito de la obra.

Se ha escrito tanto sobre Cervantes y el *Quijote* que todo nuevo libro aparece ocioso. El investigador de datos no puede por menos que sentirse abrumado. Ya está dicho todo en todas las lenguas de cultura. Algunos geniecillos profesorales se acercan al genio, investigando minucias, pecadillos de juventud o chocheces de vejez y descubren las supuestas señas de identidad, determinantes según ellos, de tal o cual obra. (¿Merece la pena?).

Luis Rosales ha escrito un libro de reflexión, de crítica, de teoría literaria, un ensayo creador, bajo el cual subyacen la lectura atenta, las raíces literarias de su ser poético, y un soporte intelectual, abrumador en citas y conocimientos. Sí, es un libro de poeta, porque Luis Rosales lo es, pero también de filósofo, y profesor de cátedra abierta. Un libro de crítica sentida, creadora, en la línea de Dámaso Alonso, Jorge Guillén, Pedro Salinas, Gerardo Diego o Luis Cernuda, donde la emoción poética se aúna al saber. Así nace el ensayo conocedor, interpretativo, que ahonda en el sentir de los autores criticados y los recrea.

Cervantes y la libertad, es un libro de crítica literaria, cervantina, pero también un ensayo, de filosofía sobre la libertad. Una obra que recoge el saber sobre el tema (véanse las numerosas notas que responden a múltiples y detenidas lecturas) y un estilo de explicar, inductivo (intuitivo), de explayar (deductivo) que supone un sistema de crítica. A ello se une la evocación interpretativa de pasajes del *Quijote* y de otras obras de Cervantes y la noticia de la propia experiencia personal; la vividura literaria y exis-

[2] El libro fue escrito en el transcurso de una larga pasión de doce años por el mundo cervantino.

tencial del crítico que a la vez que lector de una obra que retrotrae de una época lejana, la actualiza con su biografía, en la búsqueda cotidiana de la libertad.

La libertad es un bien escaso en el mundo, antes y ahora. La libertad interior y la exterior. No se nos da gratuitamente. Debemos conquistarla, exigirla. De otro modo la vida social no es más que opresión, y la experiencia personal, alienación.

Historia, ficción y realidad

Con Petrarca nace el Renacimiento, como imitación y lectura de los clásicos. Con Cervantes el Renacimiento se actualiza como creación personal, como libertad frente a la imitación. Cervantes entiende la literatura como vida, antes que como cultura, lo cual hace de él un escritor moderno. Sus héroes no son retóricos, repetidores de clichés establecidos, sino vitalistas. Cervantes es considerado como el fundador de la novela moderna porque por primera vez crea unos personajes que trascienden la literatura, para andar su propia vida, que merece ser novelada. Esto se ve con claridad en la segunda parte del *Quijote* —o el *Quijote* de 1615 como le gusta decir a Rosales— cuando el ingenioso o ingenuo Hidalgo «lee» su propia novela, que es la historia de su vida.

Luis Rosales insiste en el vitalismo de los personajes cervantinos. Los personajes reales viven (tantas veces sin darse cuenta) su propia historia. Don Quijote y Sancho viven también su leyenda, tributo de los héroes; pero no por ello se des-realizan, sino que se hacen mucho más humanos. Don Quijote, en la primera parte de la novela —y Rosales ahonda en el estudio de su sicología— se muestra inmaduro, como un adolescente, apenado, incomprendido. Confunde sus propios sueños con la realidad. Vive y padece la ilusión. No se olvide que el caballero andante es un iluso, como el poeta [3]. Había en él un alma contemplativa y enamorada de trovador —tan pastoril en Don Quijote— unida a la voluntad de la aventura. Como el adolescente —o el neurótico— Don Quijote pasaba de la melancolía a la acción. Su amor es un penar esperanzado. Sus hazañas siempre le dejan la frustración de lo inalcanzable o la desilusión de la «gloria» arrebatada por los magos envidiosos, enemigos. En sus aventuras, Don Quijote nunca es él. Está siendo sufriente, pero siempre esperanzado. Se desvive —como tantos españoles, héroes o antihéroes— pero no vive. Le posee una pasión inútil como sus sueños alucinados, o sus empresas descabelladas. Escamotea la realidad, en la que se configura su existencia, para vivir «otra» realidad, soñada. Desvivirse, proyectar la vida fuera de sí, es locura. También amor. Don Quijote y Sancho se salen de sus vidas cotidianas: de Hidalgo con algunos bienes —los había tan pobres que ya sólo eran hijos de nada o de su nombre, su escudo— y de labriego, para representar unos papeles, paródicos, de caballero y escudero. (*Orlando furioso,* más que un poema épico es una representación paródica). Pero estos personajes burlescos, risibles, de la primera parte, donde tantos lectores se paran, se convierten luego en personas de carne y hueso. Ro-

[3] Véase el prólogo que Dámaso Alonso escribe a *Rimas,* de Luis Rosales en la edición *Rimas* y *La casa encendida,* Espasa Calpe, Madrid, 1979.

sales insiste en esta genialidad de Cervantes. El autor, valiéndose de su arte de narrar, es capaz de tranformar la trayectoria previsible de sus personajes. Y éstos a su vez adquieren la libertad de ser, de vivir, su propia aventura. Rosales estudia la dialéctica del autor y sus personajes, una de las encrucijadas claves, donde se abre y cierra la libertad del creador, sus posibilidades y limitaciones.

Los personajes de ficción adquieren la dimensión de hombres cuando se historiza sobre ellos. Recuérdese el genial recurso cervantino de ofrecer la novela de Don Quijote y Sancho Panza como la historia de un ingenioso hidalgo, tomada del historiador Cide Hamete Benengeli. Cervantes juega con la ambigüedad entre ficción y realidad (historia). Don Quijote y Sancho aparecen como dos personajes históricos que leen su pasado, que viven y hacen aventuras para un presente que será luego historia, letra impresa.

En el *Quijote* admiramos la veracidad de su aventura descabellada. (¿Quién no ha creído, alguna vez, que Don Quijote y Sancho existieron de verdad, como hombres? Alguno dirá: ¿Qué mayor existencia que la de los seres de ficción inmortales?). Don Quijote es más real que Alonso Quijano, pues muy poco interesa su historia anodina, hasta que se convierte en Don Quijote. No se olvide que de su nuevo nacimiento de caballero andante a la literatura, a las novelas de caballería que le enloquecieron. Don Quijote actúa con la ingenuidad del niño, con la ensoñación del adolescente. Su andadura de la vida, los múltiples fracasos (como en Cervantes) le harán hombre. Y curiosamente alcanzará la hombría, la sensatez en el momento de su muerte, cuando renuncia a Don Quijote y vuelve a ser Alonso Quijano. Sin embargo la obra, o la intención no se cierra. Es también el momento en que Sancho desengañado de su pobre realidad cotidiana quiere convencer a su señor de nuevas salidas, quiere convencer (para mayor ironía) a Don Quijote de su quijotismo.

Las salidas de Don Quijote son escapatorias de la realidad, como tantas empresas españolas. Rosales insiste en que muchos personajes cervantinos viven huyendo de algo o de alguien (Marcela, Antonio Villaseñor, Renato y Eusebia, el licenciado Vidriera, Persiles y Segismunda..., el mismo Don Quijote). Los personajes se inventan salidas o viales. Buscan la soledad, la libertad perdida de la edad dorada, el mundo ideal de la naturaleza pastoril, el amor platónico. Huyen de su vida cotidiana, civilizada, para buscar la paz del campo.

La huida produce soledad, desarraigo. Rosales habla de la isla de cada español, dolor de alma. Pero los personajes cervantinos asumen su dolor estoicamente, como si el amor o la libertad sólo se alcanzasen en el crisol del sufrimiento. Padecer y no morir. Sentimiento dolorido de la vida. Los personajes cervantinos sufren y se purifican. No vacilan porque tienen esperanza. No son más desengañados pese a sus ilusiones frustradas.

Las salidas de Don Quijote son huidas de la realidad, como los viajes de Persiles. Lo son las aventuras de los caballeros andantes y el gusto por la naturaleza en las novelas pastoriles. Alienaciones dirán los rigurosos críticos materialistas. Pero ¿qué sueño no lo es? Los grandes personajes de la literatura, Edipo, Antígona, Hamlet, Don Quijote, Werther son seres alienados. Buscan, fuera de sí, su identidad y creen encontrarla, unos en el amor, otros en la aventura. (La personalidad, tantas veces —léase hé-

roes y grandes hombres— es una hipertrofia de la persona y una merma del hombre.) Hasta Don Quijote se muestra orgulloso de su importancia y le interesa más la representación de su papel que la realización de su obra, de su hombría.

El segundo nacimiento

Señala Luis Rosales: «Todos los principales personajes cervantinos han nacido dos veces: la primera, a la vida; la segunda, a su vida elegida. Todos ellos también viven su vida al día, y por así decirlo, llevan también su muerte al día.» (Pág. 327) Nadie elige su nacimiento, lo cual condiciona las posibilidades de la mayoría de los hombres, que no pueden realizarse más que a un alto coste, saliéndose de sí, desterrándose de su medio, siendo otros; y sin embargo no podrán sentirse sino advenedizos. Sólo en los países sin historia (Estados Unidos) el esfuerzo convierte en aristócratas a los decididos, a los aventureros. No sólo se heredan las haciendas, también los apellidos. Los héroes cervantinos, oscuros en su primer nacimiento, tenían que labrarse un nombre con el esfuerzo. Don Quijote necesitaba aventuras y victorias para ser él y no un olvidado hidalgo manchego. Nació como personaje el día que fue armado caballero, cuando el actor de la caballería andante se impuso al hombre provinciano. Arnold Hauser en su clásica *Historia social de la literatura y el arte* [4] ha estudiado el interesante papel desempeñado por la caballería advenediza en los rituales cortesanos y su ascenso social por medio de los códigos caballerescos y la adoración de la dama palatina. Según Hauser, la mayor parte de la caballería accedió de gentes al servicio de los grandes señores, como administradores de fincas, los funcionarios de corte, los directores de talleres del feudo y los miembros de la comitiva y de la guardia, principalmente escuderos, palafreneros y suboficiales. Hubo un tiempo (finales del siglo XII y principios del XIII) en que los caballeros, procedentes en su mayoría de origen servil, se conforman como grupo y se cierran como casta, transmitiendo sus privilegios a sus herederos. Es un proceso que se repite en la ascensión de las diversas clases sociales. Al «homo novus» que quiera ingresar en el «status» se le exigen pruebas difíciles y cumplimiento de códigos de cortesía, que en el fondo esconden un sentimiento de inferioridad de la «nueva» clase. Hauser retrata a la caballería así: «Su estilo de vida, inspirado en el principio de *noblesse oblige,* en su prodigalidad, en su gusto por las ceremonias, en su desprecio de todo trabajo manual y de toda actividad regular de lucro, es totalmente antiburgués.»

El quijotismo, representante de un cierto espíritu español, es también antiburgués. Además Don Quijote aparece en su tiempo como un caballero andante, completamente anacrónico. Cervantes sabía que la edad heroica había terminado, a pesar de su admiración por Carlos V, quien además dependía de banqueros como los Fugger y de la recaudación de tributos pagados por los burgos para sus empresas militares. (De recaudaciones y tributos, también supo Cervantes.)

Don Quijote era hidalgo, hijo de su heredad; pero ya abundaban los hidalgos pobres, como aquel escudero de tan sólo capa y espada que tapaba la miseria y el hambre

---

[4] ARNOLD HAUSER: *Historia social de la literatura y el arte,* Guadarrama, Madrid, 1974.

y que disputaba a Lazarillo un mendrugo de pan. Alonso Quijano era un acomodado hidalgo de pueblo que vivía de sus rentas y bajo su disfrute podía dedicarse a sus lecturas. (¿Diríamos que era un hombre aburguesado?) Le atraía la aventura porque llevaba una vida sedentaria, anodina. Para ser un héroe se re-viste de armaduras mugrientas y elige la aventura para ser Don Quijote de la Mancha. Es un «homo novus» que se olvida de quien fue, hasta el momento de su muerte, cuando retoma el nombre y el alma de Alonso Quijano. Los mayores héroes o ingenios no suelen darse entre los «situados», porque ya no tienen nada que ganar, sino entre los hombres nuevos que luchan por su nombre y arriesgan su vida y su talento.

La naturaleza como huida

Los personajes cervantinos eligen dos formas de libertad —o de huida— minuciosamente estudiadas por Luis Rosales: el retiro campestre de la novela pastoril y el viaje. Son dos formas de evasión de la realidad, de alienación. La primera es interior, hacia la melancolía y el ensueño. La segunda es extravertida, un salirse de sí mismo, en búsqueda de algo, más que de alguien.

La novela pastoril, es un mundo irreal, idealizado, lejano a nuestra sensibilidad estética. Un mundo de mentira bella, en el que se fingía. El caballero era un fingidor. También el poeta, desde Petrarca [5]. El cortesano —equilibrio del caballero y del poeta— representaba sus amores —reales o poéticos—, bajo la apariencia de pastor. La huida del palacio o la civilización, fue siempre una salida de las sociedades cansadas que alcanzan el refinamiento, sean antiguas o modernas. El Renacimiento [6] también supuso un cansancio cortesano en el disfrute de los placeres y una vuelta a la sencillez del campo.

El ideal pastoril encandiló tanto a los humanistas como a los poetas. «Encanta lo mismo a Fray Luis de León que a Juan de Mal Lara» (pág. 225). En él se unían el ideal de la belleza del campo y el eticismo humanista, resumidos como ejemplo en «A la vida retirada».

La novela pastorial española tuvo una vigencia estética de un siglo, desde la segunda mitad del siglo XVI a los primeros decenios del XVII. El pastor se convirtió en un héroe de la literatura como el caballero andante. Recuérdese que Don Quijote al ver fracasada su trayectoria heroica, tras la derrota a manos del Caballero de la Blanca Luna, decide hacerse pastor. Era el otro camino posible de huida. La vida contemplativa se mostraba como otra forma de vivir, no auténticamente. Los pastores elegían la soledad para purificarse, en una dimensión ascética y mística, en lo que Rosales, acertadamente, llama «el noviciado del amor». La Arcadia es un mito, una tierra idealizada que con frecuencia tienta a los poetas [7]. La literatura puede que sea un desacuerdo con

[5] Es una idea que llega hasta el fingimiento heteronómico de Pessoa y que atrae a Luis Rosales.
[6] Sobre el tema continúa siendo un libro clave *La cultura del Renacimiento en Italia* de Jacob Burckardt.
[7] Recuérdese lo mucho que ilusionó a algunos de los poetas de la generación de 1936 como Rosales, Vivanco o Panero, la nueva Arcadia del Guadarrama.

la realidad, una huida en busca de otra realidad posible, ensoñada. Si el escritor viviera en el mejor de los mundos no sentiría la necesidad de escribir.

A Cervantes no le gustaba la realidad vivida. En ella había dejado la piel y la ilusión. Como artista creía posible transformarla, recreándola a su modo. Pero era un ilusión. Rosales recuerda la idea de Hauser para quien lo pastoril era una ficción, una representación teatral. No había verdad en su entramado bello. Era un escenario efímero, artificioso. Dice Rosales: «Los pastores cervantinos son "medios seres" en cuyas almas se han escindido —como en el alma de Cervantes— las creencias y las costumbres de su tiempo. Así, pues, el ideal de vida arcádico, en cierto modo, es tan afectado, literario e idealista como el ideal caballeresco» (pág. 233). Los pastores, como los caballeros andantes eran seres fracasados que no se enfrentaban directamente con la sociedad, la eludían; unos con la huida a un paraíso imaginario; otros con la aventura de los caminos. Eran formas hipertrofiadas de desarrollarse en una dirección; bien hacia la conquista de una felicidad solitarias; bien mediante la consecución de su gloria. Dos formas de alienación que en nuestra psicología nacional alcanzarán, sin embargo, dos altas formas de realización, los místicos y los conquistadores, en la desmesura de lo hispánico. Pues es muy propio de nuestra manera de entender la vida, de dejarla vivir, encontrar más facilidades (calamidades) para ser un santo o un héroe que para ser un simple hombre. Descuellan las individualidades, geniales, anárquicas o alienadas, sin hacer nada por ellas y menos por la inmensa mayoría.

La libertad no era posible —y Cervantes lo sabía bien— más que como sueño. Los héroes de ficción, pastores, Don Quijote, viajeros, la buscaban en sus narraciones. Así, él mismo podía vivirla. Son los recursos del escritor realizarse en sus criaturas.

Para Rosales la sentimentalidad de los pastores le parece más moderna que sus vidas; según él es una consecuencia del misticismo medieval. Diríamos que una realización humana de lo divino, como San Juan de la Cruz y los místicos harían una lectura divina del Garcilaso, demasiado humano. La ilusión del retorno a la naturaleza —eterno retorno en los ciclos culturales de la humanidad —fue un tema clave del Renacimiento, una huida de la civilización o sociedad artificial a la naturaleza. (Rosales traslada el tema a nuestra vida actual, artificiosa, fabricada en serie. Vida que no es tal, sino existencia constreñida, manipulada.)

La atracción gitana

Otra forma de entender la libertad es a la manera de los gitanos Preciosa es libre. Vive la naturalidad y el duende. «Es decidora, bailarina y romancera» Tiene gracia, no sólo es graciosa, sino que también tiene el ángel. Cervantes nos la describe con unos rasgos u otros, ni siquiera utiliza los tópicos de los códigos estéticos renacentistas. Emplea una técnica que Rosales llama «descripciones por encarecimiento», porque «la previa descripción de un personaje literario más la disfraza que la presenta» (pág. 255). Cervantes ha escrito sobre Preciosa con singular cariño.

Los gitanos cervantinos, como sus pícaros o sus pastores, son verosímiles, pero no corrientes, vulgares. Su realismo —Rosales insiste en lo mucho que hay que derruir y descombrar sobre este concepto tópico— es trascendido, idealizado por los recursos li-

terarios. Todo ser de ficción, si adquiere la calidad del personaje, no repite a su modelo real, lo trasciende. Dice Rosales: «La finalidad artística que interesa a Cervantes no es el realismo sino el vitalismo.» [8] Los seres repetidos de la realidad, calcados, no son personajes, sino estatuas. Los personajes tienen vida, viven su dimensión aventurera, caballeresca o pastoril, para hacer su historia o intimidad, para ser alguien. A lo largo de la obra, persiguen su identidad. Los personajes cervantinos son personajes transformados por el arte de escribir. Si fuesen vulgares no interesarían. «El vitalismo tienen por ley la verosimilitud. Su centro de gravedad no se desplaza hacia lo fantástico ni se limita a lo real» (pág. 258). Ya es hora de desmontar la farsa del realismo exagerado, que adora la obviedad y la repite. Un realismo de cartón piedra que imita tan bien la realidad que es su propia caricatura ¿No es demasiada vergüenza poner como patronos a Cervantes y a Galdós? La novela española de posguerra, tan miope que sólo vio la corteza de esa realidad, no parece haber leído a nuestros grandes novelistas. La vida no es la realidad. «En la vida se funden, ineludible e inexorablemente, dentro de un mismo plano, la experiencia y el sueño, la idealidad y la realidad» (pág. 258). Recuérdese que Cervantes no era un «reportero». Era y quiso ser siempre un poeta, es decir, un re-creador de la realidad, creador pues de una segunda realidad, la artística. (A un escultor no se le ocurriría reproducir al mármol, ya esta ahí, como materia prima. Su obra es una transformación de esa realidad.)

Señala Rosales las siguientes características que a Cervantes le interesa resaltar sobre la vida de los gitanos: El contacto con la naturaleza, la independencia, el nomadismo y la espontaneidad vital. Son hombres marginados pero que viven su libertad. Son seres literarios porque no son corrientes, ni vulgares. Personifican el desarraigo. No tienen ni casa, ni ciudad. No son de ningún país. Son un pueblo arcaico y oscuro de enigmático origen. Tienen otra cultura, otras costumbres. ¿El desarraigo es la libertad? Se elige el desarraigo cuando no se tiene libertad, cuando se vive en la marginalidad o el exilio interior. Nada más doloroso y antinatural que cortar las raíces. La vida se transplanta a otra tierra, bajo otro clima. El desarraigo supone una decisión dolorosa. Cuando la vida social es opresiva, marginadora, se impone el desarraigo no como huida, sino como marcha airada. (El que huye lo hace porque quiere, el que se desarraiga lo hace bien a su pesar.)

Andrés Caballero no es un gitano real, sino de adopción. Se despoja de su condición de payo señorito y elige ser un gitano artificioso o interesado. Es gitano por el amor de Preciosa, no por necesidad. (Vive su experiencia como esos hijos de papá que se metían a «hippies», con el talonario en el bolsillo y el viaje de vuelta asegurado.) Andrés Caballero, enajenado por el amor se desvincula del ambiente donde vive, para ser otro, enamoradizo y nómada. Pero su desarraigo no es natural, es una aventura de la que espera obtener el fruto apetecido.

El «desarraigo» de Andrés Caballero es un prueba que le impone el amor de Preciosa para que olvide sus antiguas costumbres o raíces, para que sea otro, se purifique

[8] Véanse los artículos de LUIS ROSALES: «El vitalismo en la cultura española», Rev. *Cuadernos Hispanoamericanos* (2-261) y «Ante una estética vital», Rev. *Cuadernos Hispanoamericanos* (17-191).

y se convierta en gitano. El amor es entendido por Cervantes como la gran fuerza libertadora.

Los personajes cervantinos huyen de su ambiente natural para conseguir una pretendida libertad. Frente a ellos, Preciosa está enraizada en su mundo, vive de acuerdo con su vocación y es fiel a su condición humana. Su vida es auténtica, no ideal. Su vida es verdadera, se realiza.

El viaje y la aventura

Ahora se olvida que uno de los alicientes de la novela es su capacidad de interesar y entretener al lector. Cuando ya todo está dicho el novelista tiene dos caminos. Repetirse o parodiar. O inventar otro género que no sea la novela, «lirizar» la prosa, o devolverla desde la degradación en que ha caído, el reporterismo y la obviedad, a su altura épica.

Cervantes dominaba muy bien los recursos narrativos de su época. No era un teórico, sino un práctico aventajado, que sin embargo demostraba saber lo que escribía, aunque no publicase ningún tratado teórico. Sus ideas literarias están desperdigadas en sus novelas. Creía en la validez estética de la aventura. En la novela renacentista la vida cotidiana, anodina, carecía de interés literario. Ya Aristóteles, y lo recuerda Rosales, exigía «que las peripecias sean extremadas y el desenlace sorprendente». Tratadistas, autores y público coinciden en valorar y gustar lo patético, lo violento, aventurero y excepcional, a pesar de los reparos de una cierta crítica docta que pretende estar en el aburrimiento por encima de los mortales.

Cervantes emplea dos recursos para potenciar el carácter de la aventura. El valor de la peripecia, interesante por sí misma; y la técnica de narrar, como aventura creadora. (Esta última trayectoria estética puede haber llegado a escritores como García Márquez o Vargas Llosa).

El viaje, como aventura, ya tiene en sí numerosos alicientes literarios. Los personajes cervantinos huyen de la vida cotidiana, en busca de una soñada libertad. Los personajes cervantinos debían conquistar la heroicidad, saliendo de la existencia cotidiana. El amor como la heroicidad deben acrisolarse en la lucha y la aventura. Rosales distingue entre aventura y viaje: «En el viaje nos liberamos del personaje social que somos; en la aventura nos sentimos atados a él. El viaje implica el enriquecimiento de nuestra vida; la aventura supone la dispersión» (pág. 299). Ambas vividuras están representadas en la primera y segunda partes del *Persiles.*

El aventurero se despersonaliza, va perdiendo en cada aventura su identidad. Después del juego sólo tendrá la soledad, pero no la libertad. El aventurero es «un adolescente que pretende inventarse a sí mismo». Rosales profundiza en el sentido de la aventura amorosa. «El aventurero vive el amor de manera adherente y provisional porque las aventuras *rompen* la *sucesión* de nuestra vida, impiden la reacción amorosa verdadera y profunda, y empequeñecen o destruyen nuestro fondo sentimental y personal» (pág. 303). Rosales, siendo poeta, es más partidario del hombre ético que del hombre estético. Para él el amor no es un juego, sino la plenitud de la vida. El Don Juan no da su vida, la pierde. Goza una pasión inútil, instintiva, dispersa, pero no vive.

Los personajes cervantinos. Don Quijote

Los personajes cervantinos son viajeros, sufren del impulso de la huida. Siempre se están despidiendo. No viven sosegadamente, no tienen tiempo, porque siempre van a alguna parte. «Todos ellos confunden la independencia y la libertad». En su huida o viaje los personajes cervantinos tratan de purificarse. Don Quijote o el licenciado Vidriera; Soldino, Renato y Antonio el Bárbaro. En Persiles y Segismunda, la ruptura con el medio social tiene el valor de purificación y de catarsis. El viaje se hace peregrinación para constituir lo que Rosales llama el «noviciado del amor», cuyos rasgos son la prueba de la castidad y la prueba de la belleza perdida.

Los personajes cervantinos viven dos vidas, la que vivieron como hombres anodinos, sin historia, y la que realizarán como personajes. Alonso Quijano y Don Quijote, Cristóbal de Lugo y Fray Cristóbal de la Cruz, Persiles y Periandro, Don Juan de Cárcamo y Andrés Caballero. Eligen «su vida», su ensoñada libertad. Mueren a sus existencias reales, para ser otros, figuras de ficción, que realizan su nombre y lo enseñorean con aventuras y hazañas. Todos ellos «coinciden en su extremismo y en su carácter idealizado» (pág. 369). Buscan la libertad fuera de su condición humana. La desrealizan y son quimera de sus deseos. Son antisociales, desgarrados, alienados en un vivir representado. «Por su condición anárquica son desintegradores y manifiestan síntomas semejantes a los de nuestro tiempo» (pág. 370). Luis Rosales distingue varios tipos de libertades: 1.° Libertad de exención. 2.° Libertad de opción. 3.° Libertad de determinación. 4.° Libertad de apropiación [9]. Los personajes cervantinos no eligen la libertad, sino «su» libertad interesada, caprichosa, negativa, que los exime de responsabilidades.

El personaje vital se realiza en la vocación. Elegir la propia vocación es la mejor manera de realizarse en libertad. Conviene no equivocarse para no perder la vida, pues no se puede re-vivirla. Rosales define: «La vocación es una inspiración o una voz interior que nos aconseja o nos requiere» (pág. 383). Es involuntaria, abierta, dialogal, y se articula en la esperanza. Así, pues, no es egoísta, impuesta, descorazonada. La relación dialéctica-dialogal-del hombre consigo mismo y con los demás se realiza por medio de la vocación. No en la lucha o en la huida, sino en la integración armónica. Rosales sigue a Ortega en la explicación del «Yo soy yo y mi circunstancia», profundiza en los contenidos de «circunstancia», «tiempo» y «mundo», como ámbitos donde se desenvuelve nuestro vivir. La teoría de la vocación le sirve a Rosales para plantear una pregunta tan atrevida como irreverente para ciertos panegiristas aquijotados. «La vocación de Don Quijote ¿es una verdadera vocación?» Rosales contesta que no, porque Don Quijote no ha convertido su proyecto vital en vocación.

Don Quijote es un héroe que debe hacerse. Alonso Quijano no necesitaba la heroicidad para ser él, Don Quijote sí. «Todos los episodios, todos los personajes, han de contribuir cada cual a su modo a la realización del quijotismo» (pág. 419). Un episodio polémico, sobre el que se ha cebado la crítica, es el que tiene lugar en el palacio de

---

[9] Luis Rosales ha expuesto ampliamente estas ideas en «El proceso de apropiación de la libertad», primera parte de la primera edición de *Cervantes y la libertad,* Sociedad de Estudios y Publicaciones, Madrid, 1960.

los Duques. Contra la actuación de estos personajes que «ridiculizaron a Don Quijote» se han saciado ciertos críticos a los que Rosales, en más de un lugar, llama «los alegres comentaristas». Propone una interpretación literaria y no sociológica del hecho. Considera los gritos unamunianos un tanto exagerados. Todos los episodios, aventuras, desdichas, combates y afrentas de Don Quijote, han de contribuir a la realización de su quijotismo. «No sé por qué razón hay que arrojar a los Duques, únicamente a ellos, del paraíso de la crítica» (pág. 418). Se olvida, que Don Quijote ya no es un héroe de caballería, sino el antihéroe, humano, espiritual, ridículo, enamorado, que inaugura la novela moderna. El héroe se templa —se degrada también— en la humillación. Don Quijote es un héroe derrotado, pero no abatido, renace de sus caídas, de sus humillaciones. Rosales aventura la hipótesis: «Los personajes que comprenden al caballero de manera más honda son los Duques», aunque su intención es burlesca, pero generosa y comprensiva.

Don Quijote es universal, porque es personal, vive en cada uno, donde la realidad «real» y la realidad soñada tienden a complementarse. Existe una lógica de la razón, pero también una lógica de la esperanza, que Cervantes no las enfrenta, trata de armonizarlas. Don Quijote convierte su existencia anodina en vida representada. Arma de la materia trascendida de los sueños a su personaje. Rosales establece los siguientes estratos del personaje literario: «carácter funcional», «carácter personal» y «carácter vital», que se cumplen en Don Quijote.

Luis Rosales señala como el rasgo más destacado y original del arte cervantino la complementaridad y mutua interferencia entre los planos de realidad y ficción, pues su manera de narrar ofrece múltiples perspectivas enriquecedoras. Alonso Quijano se enajena en su quijotismo. Pero Don Quijote, doloridamiente, vive, al final de la novela, su quijanismo; desanda la aventura, la muere, para ser Alonso Quijano. El carácter funcional, personal y vital de Don Quijote se corresponde con una sorprendente invención cervantina: el teatro dentro del teatro para sí mismo y el teatro de la felicidad. Don Quijote es así una proyección de los sueños del hombre, lo que no es Alonso Quijano, y vive fuera de sí, en una heroicidad representada. Don Quijote es una novela. También, una comedia. Y un drama.

Dulcinea o la razón del amor

En la invención de Dulcinea ve Rosales el progresivo enriquecimiento del Quijote. El caballero de la Triste Figura, melancólico, enamorado, sueña y transfigura a Aldonza Lorenzo en Dulcinea, donde tiene su último acto la *Comedia de la feliz ciudad,* la comedia inventada por los Duques. Aquí otra vez la realidad se trasciende en idealización. Pero no se olvide que en Cervantes la idealización no se esfuma en fantasía, pues la ironía, o la parodia, restablecen la realidad perdida. Dulcinea que empieza siendo un requisito del código caballeresco, termina siendo una razón de amor que impulsa el vivir de Don Quijote.

Dulcinea es una figura clave. Es mediadora de Don Quijote y le armoniza con el mundo; también une al caballero con su escudero. Don Quijote y Sancho precisan de la existencia real de Dulcinea. La carta a Dulcinea y la aventura del engaño buscado

tienen la intención de realidad y Dulcinea es obligada a existir para dar verdad a los sueños de Don Quijote y realidad a las ambiciones de Sancho. Rosales critica el «disparatado e interesante estudio» de Eric Auerbach *La Dulcinea encantada* [10], quien se muestra desengañado del *Quijote* y aún más de aquellos intérpretes de la novela que quieren convertir a Cervantes en un filósofo idealista.

Señala Rosales que la invención cervantina se funda en la imaginación de la realidad. La realidad es trascendida por la imaginación creadora. El novelista indaga la realidad sirviéndose de sus recursos narrativos, de su intuición imaginativa y llega más allá de donde llega la teoría de la ciencia o la filosofía especulativa. Intuir, es conocer también, por medio de la filosofía primero, de la poesía como creación de un mundo de la nada. Hay una honda filosofía en Cervantes como la hay en su coetáneo Shakespeare. (Filosofía que no es la sistemática aburrida de los manuales y filósofos oficiales, tan pronto pasados de moda). La filosofía de Don Quijote es vital, encarnada en personajes que llevan su aventura (su dialéctica entre su yo y el mundo) a término. Escribir una novela como el *Quijote* es más difícil de lo que muchos ilustrados tratadistas piensan. Cervantes conocía bien la cultura de su época y era dueño de los recursos literarios.

En el *Quijote* realidad y sueño se aúnan para ser una obra maestra, no tan «realista» como algunos pretenden, ni tan fantástica como otros proponen. El realismo idealizado de Cervantes es una segunda lectura de la realidad real, sublimada por la imaginación y al mismo tiempo desidealizada por la ironía. Esta triple imagen irreal, idealizada e irónica, hacen del *Quijote* una obra enormemente compleja, rica, ambigua y abierta [11]. Rosales distingue, certeramente entre quijotismo y quijanismo. En la primera parte de la novela domina el quijotismo. Don Quijote se despoja de su armadura, de su personaje, para ser otra vez el hombre. «El quijanismo va a comenzar a ser ahora únicamente la vertiente predominante de su carácter» (pág. 603). En la primera parte, Don Quijote es impulsado por el ideal de la justicia y en la segunda, por el ideal de Dulcinea. Don Quijote deja de ser un loco, engañado por sus múltiples enemigos, para ser un hombre cuerdo, sentencioso. En la primera parte, Don Quijote es impulsado por el ideal de la justicia y en la segunda, por el ideal de Dulcinea. En la primera parte, se llama *El ingenioso hidalgo Don Quijote de la Mancha* y en la segunda, *El ingenioso caballero Don Quijote de la Mancha,* el cambio de título es significativo de las intenciones de Cervantes.

La aventura convierte al hidalgo en caballero. Pero es el amor el que le hace hombre. En la aventura templa su carácter heroico, temerario, justiciero. Pero es la experiencia amorosa la que transforma su representación de loco aventurero, en vividura humana. Don Quijote ha madurado y se ha hecho mayor. Ya no es el «adolescente», impulsivo, desarraigado de sus primeras aventuras. Precisa la comunión con el mundo, encontrarse a sí mismo. El amor establecerá este diálogo, un amor platónico, por el que todo lo hace y todo lo da, y en el cual cree sin esperanza, dándose sin egoísmo,

---

[10] Citado por Rosales. ERIC AUERBACH: *Mímesis y realidad en la literatura,* Fondo de Cultura Económica, México, 1950 (capítulo XIV).

[11] Sobre el concepto véase: UMBERTO ECO *Opera aperta,* traducción en Ariel, Barcelona, 1979.

como recompensa a todas sus aventuras. «La fe amorosa de Don Quijote es una fe sin esperanzas, que vive de sí misma, y ha logrado inventar a Dulcinea» (pág. 625). En el platonismo, el amor verdadero, es ¿realidad o ilusión? Esto mismo viene a preguntarse Don Quijote sobre su encuentro con Dulcinea en la cueva de Montesinos. Se trata de una pasión amorosa, que es tensión y sufrimiento, trayectoria caballeresca de un amor no cumplido. Entre la espera y la esperanza se realizan las grandes acciones. El psicoanálisis ha ahondado en las interioridades del amor platónico. El amor, como toda la realidad, puede verse desde distintas perspectivas y teorías. ¿Qué permanece del amor cortés o del misticismo si introducimos en ellos las especulaciones socioeconómicas o las frías manos de la psiquiatría? De realidad se vive, si se puede; de sueños se sobrevive. Qué mayor enajenación que la del enamorado. Y sin embargo, ¿qué mayor «vividad»? Don Quijote es un enamorado. La vida, en su mayoría derrotas, humillaciones, la vivirá con ilusión porque está enamorado.

Quijotismo y Quijanismo

Don Quijote es un personaje que interpreta su tragicomedia; pero que se realiza en la novela, como hombre de carne y hueso [12], y se sale de ella como una vida real, de la que hemos leído su historia. «Por vez primera en la historia de la novela, un personaje se pone en pie dentro del libro y se define a sí mismo como tal personaje. Por vez primera una figura de ficción rectifica a su autor» (pág. 565.) Un recurso genial de Cervantes tan moderno que parece de Unamuno o Pirandello. Cervantes emplea el artificio —tan actual en la novela, la escena o el cine— del teatro dentro del teatro «que consiste en desdoblar el personaje en dos imágenes distintas: la primera que corresponde a la imagen literaria de Don Quijote, escrita por Cide Hamete Benegeli, y la segunda, que corresponde a la imagen real de Don Quijote» (pág. 661). El personaje, y supuestamente histórico, se convierte en héroe de novela y en el transcurso de la narración se hace hombre. Historia, ficción y realidad se complementan en tres lecturas que engrandecen y definen a Don Quijote. Cervantes, en su maestría narrativa, ha sabido reunir estos tres mundos en el universo nuevo de su novela. En la segunda parte presenta diversas técnicas. Desde el capítulo I al capítulo XXX, presenta a Don Quijote y Sancho en su normalidad de personajes literarios. Desde el capítulo XXX al capítulo LXIV —correspondientes a la comedia de la felicidad— presenta a los protagonistas como seres reales, cuya historia anda en la lectura de los cultos y boca de las gentes. Desde el capítulo XLIV hasta la muerte de Don Quijote, los personajes vuelven a ser otra vez personajes de ficción.

Luis Rosales ahonda en la personalidad compleja del hombre y del héroe, del hidalgo y del caballero, en esa trayectoria vital entre el quijotismo y el quijanismo y señala las siguientes pautas de reflexión: «1.° Sólo puede interpretarse correctamente la personalidad de Don Quijote considerándola como un cierto desdoblamiento de Alonso Quijano; 2.° Cada uno de estos nombres no representan solamente dos etapas suce-

[12] Expresión que tanto gustaba a Unamuno. Véase *Del sentimiento trágico de la vida.*

sivas, sino también dos aspectos simultáneos de un mismo personajes y no se pueden reparar sin destruirse; 3.° El hidalgo y el caballero equivalen al plano proyectivo y al plano real de un mismo ser; 4.° La conversión de Alonso Quijano en Don Quijote no se produce, ni pudo realizarse como un milagro; tiene una larga historia que es necesario puntualizar. Rosales estudia con detenimiento estas hipótesis de trabajo. Para él, el quijotismo ha sido más y mejor estudiado que el quijanismo. (Recuérdese como ejemplo *La vida de Don Quijote y Sancho* de Miguel de Unamuno). El hombre, Alonso Quijano, ha sido olvidado, en función del héroe, que se separa de su condición humana, de sus raíces por medio de las múltiples lecturas de los libros de caballería que le enajenaron.

Señala Rosales que los personajes cervantinos no están concebidos con simplicidad. Son complejos, y mudan de carácter en cada etapa de sus vidas. No son arquetipos inamovibles. Don Quijote y Sancho son personajes vitales. «En la novela anterior a Cervantes no hay personajes tan *hombreados* y vivientes como los suyos» (pág. 747). Señala que Don Quijote va progresivamente humanizándose, no hay locura que valga. Va madurando de la adolescencia de sus primeras aventuras a la serenidad normalizada. No existe contradicción entre Alonso Quijano y Don Quijote. El quijotismo, aventurero y loco, sólo es posible gracias al quijanismo del héroe. Cuando Alonso Quijano se arma caballero, pasa a segundo plano su personalidad de hombre para convertirse en el héroe, en personaje de ficción, que se descarna y deshuesa de sí mismo, para ser una armadura vacía [13] que representa al caballero andante, cuyas lecturas se convierten en realidades soñadas. Don Quijote deja de ser el hidalgo y labriego para confundirse con Baldovinos, Abindarráez o Reinaldos de Montalbán. El quijotismo es la dirección protagonista; pero el quijanismo permanece latente y complementario. Según la teoría de Rosales, Don Quijote no enloquece de pronto como consecuencia de las lecturas de los libros de caballerías —como apunta cierta crítica— sino que enloquece poco a poco, haciendo que la ilusión y la aventura de su nueva vida inhiban a la razón. Su concepción del mundo ya no es unitaria; tiene un desdoblamiento entre la acción del héroe y la conciencia dormida del hombre. Para aclarar este punto Rosales acude a la filosofía de Xavier Zubiri, cuando explica que el pasado subsiste en nosotros bajo la forma de posibilidad [14]. «Esta continuada y sucesiva *resurrección* de su pasado es lo que representa el *quijanismo* en la existencia de nuestro héroe» (pág. 769.)

En la primera salida Don Quijote está loco de remate. En la segunda —apunta Rosales— ya es un loco original. Cervantes va perfilando su carácter. El personaje no está hecho premeditadamente en la conciencia del escritor. Se va realizando en la novela. Escribir es vivir, hacer vivir a otros seres, darles perennidad de escritura, de historia, eternizarlos. Es sabido que el personaje, que comienza como ficción del novelista, adquiere luego su propia vida, y su libertad condiciona el estilo del autor. Cervantes también lo sabía. El tono de la obra —en la dialéctica del autor y su personaje— cambia bastante en cada una de las salidas de Don Quijote. «Es sarcástico en la

[13] ITALO CALVINO: *El caballero inexistente,* Bruguera, Barcelona.
[14] XAVIER ZUBIRI: *Naturaleza, historia, Dios.*

primera, exaltado y jubiloso en la segunda, melancólico y grave en la tercera» (pág. 793.)

Don Quijote es un personaje cómico-trágico. (Cómico por ser un héroe parodiado, un caballero inexistente, representación de sus aventuras, don Quijote; y trágico por ser un hombre suplantado, doliente, sentidor, Alonso Quijano.) Hace teatro para sí mismo, actúa, simula. Ahora bien, es tan «humano», que ni su desesperación es fingida, ni su conducta arbitraria. Nos atrae porque actúa como nosotros, en la representación de nuestro yo, ante los demás. Actúa enfáticamente, teatralizando, simplificando la vida, anticipando como cierto lo soñado. El carácter teatral de Don Quijote no responde a insinceridad, está relacionado con las razones de su conducta. (La sinceridad es siempre interna, una convicción de ser. Pero la vida es una representación. Cada cual, entre la cortesía y la espontaneidad, desempeña su papel.) Alonso Quijano —su personalidad soterrada— hace de Don Quijote.

«Desde Cervantes hasta nuestros días deberíamos saber que el sueño es vida. El recuerdo es una ensoñación de la experiencia; el proyecto vital es una ensoñación de la persona; el amor es una ensoñación de la realidad», escribe con hondura Luis Rosales. «Soñemos alma, soñemos», escribía Benito Pérez Galdós [15] que no era tan realista como algunos suponen. Como Cervantes, trascendía el realismo. La ensoñación reúne en el presente al pasado y anticipa el futuro. La realidad ensoñada multiplica la experiencia vital. No hay vacío interior si hay sueño; donde hay sueño todavía habita la esperanza. Por eso es importante que el hombre viva por encima de la corteza de la realidad cotidiana. «La historia siempre es futura» afirma Rosales. Don Quijote, pese a todas sus desgracias y derrotas se realiza en la esperanza, viviendo anticipadamente sus aventuras soñadas.

Don Quijote es un héroe moderno, porque es un fracasado, un antihéroe porque es también Alonso Quijano, el hombre de carne y hueso. Es epopeya —revitalizada aunque ya muerta — por el renacimiento [16]. Desde la ironía —y también desde la melancolía— Cervantes desmontaba los artificios de la edad heroica ya carente de sentido donde la realidad decadente se imponía al idealismo y descubría el fracaso del caballero. Al fracasar Don Quijote —su armadura postiza— vislumbramos la interioridad del antihéroe, la personalidad escondida de Alonso Quijano el bueno. El poeta sabe que en la edad moderna —desde el renacimiento hasta nuestros días— el hombre de verdad es un fracasado. La modernidad mató al héroe que cada uno pudo ser y ofreció dos alternativas: la caricatura del héroe, vacío de sí mismo, sin corazón, el triunfador, o el hombre interior que se vuelve a su intimidad. Don Quijote es una caricatura de héroe, pero nunca un triunfador. El fracaso le prepara para llegar a ser el hombre interior, el cuerdo Alonso Quijano; Rosales señala dos clases de fracaso. 1.° El fracaso por resultado contradictorio con el prójimo. 2.° El fracaso por resultado ilusorio. En el primero, impera el problema de la justicia; en el segundo el de la verdad. Según Rosales la mayoría de las respuestas que intentan explicar el fracaso en Don Quijote padecen la misma limitación, interpretan la obra sociológicamente. Renuncian a

---

[15] En el número uno de la revista *Alma española*, Madrid, 1903, donde propugna una teoría del ensueño.
[16] GEORG LUKACS: *Teoría de la novela*, Ediciones Siglo Veinte, 1966.

una explicación histórico-trascendente del fracaso de Don Quijote, para justificarlo por razones artísticas, valederas para todos los tiempos.

Don Quijote se realiza del quijotismo al quijanismo. La visión quijotesca es alucinada, grotesca; mientras que la visión quijanista es más desengañada. Los héroes fracasados —Rosales reúne a Don Quijote, Charlot y el príncipe Mischkin— conforman su personalidad en la experiencia del fracaso. Señala como virtudes más sugestivas de ellos: 1.° La disponibilidad de no sentirse atados por las cosas. 2.° La espontaneidad de la reacción vital. 3.° La certidumbre de corazón.

Fundamentaciones, crítica y polémica

Todo lo anterior reseñado constituye el análisis —o el intento de aproximación y lectura— a las seis partes, en las cuales, Luis Rosales divide su obra. La séptima parte, y última, la titula «Fundamentaciones» y en nota preliminar explica que se trata de una serie de apéndices, que él prefiere llamar «Fundamentaciones», porque estas páginas son el fundamento de las precedentes, sus raíces. «Tienen carácter técnico y tratan de esclarecer cuestiones relacionadas con el punto de partida de nuestro libro: la libertad» (pág. 897.)

En la fundamentación primera trata de esclarecer el tema de la libertad y la naturaleza. Estudia el naturalismo cervantino, analizando el conocido libro de Américo Castro, *El pensamiento de Cervantes,* sobre todo, en lo que se refiere al tema de la libertad en la obra cervantina. Expone una serie de objeciones: 1.° La moral cervantina es la moral católica, apostólica, romana. 2.° La moral cervantina no es determinista: se encuentra presidida por la libertad. 3.° La personalidad de las figuras cervantinas no es rígida y estática, sino dinámica. 4.° El mundo cervantino es un mundo abierto ante el esfuerzo, la constancia y la fortuna personales. Las tesis de Américo Castro, tan polémicas como interesantes, obsesivas a veces, todavía encuentran acérrimos defensores, sobre todo en los estratos académicos, para quienes don Américo, como antes Menéndez Pidal, Menéndez Pelayo (éste más revisado y situado en su sitio) son voces sacrosantas y sus juicios eternos. La crítica literaria debe ser rigurosa, pero también creadora, no anquilosada, sino indagadora de nuevas posibilidades. Rosales difiere de Américo Castro. Tal vez otros difieren de Luis Rosales. «La crítica literaria es una aventura» afirma Rosales. Una aventura abierta, dialogante. «No hay crítica científica a menos que consideremos científico el último método importado de la Universidad de Trapisonda. Seamos humildes si queremos encontrar la verdad» (pág. 913). Rosales establece una interesante serie de limitaciones (diez) con las que se encuentra el crítico literario para aproximarse a la obra cervantina. El crítico debe ser humilde, meticuloso y paciente.

Estas páginas son menos ensayísticas (en el sentido creador del género), para ser, diríamos más didácticas o batalladoras. Rosales estudia las tesis de Castro. Las rebate en lo que no está de acuerdo. Igual hace con algunos planteamientos de Marcel Bataillon, Casalduero o Spitzer. Aquí se descubren sus múltiples lecturas, la trabazón estudiosa de sus ideas, que hicieron posible este libro de ensayo creador. Se deja traslucir la constancia en el trabajo intelectual —en centenares de páginas y centenares de no-

tas— y sobre todo el amor por la obra cervantina, sin lo cual, esta obra, de años, no hubiera sido posible.

¿La naturaleza es la realidad real o una realidad divinizada, trascendida por la idea de Dios? Entre la naturaleza y la libertad se establece una relación de entendimiento, de diálogo, una moral. Para Américo Castro la moral de Cervantes es bastante compleja, matizada por elementos estoicos, religiosos, filosóficos y humanos. También señala Castro los componentes renacentistas. Rosales combate los errores de estas doctrinas estimando: 1.° La oposición que Castro juzga existente entre la ley divina y la ley natural. 2.° La creencia de que Cervantes parte del concepto de la *perfección moral* y no del concepto cristiano de *naturaleza caída*. 3.° La concepción inmanentista de la naturaleza, apoyándose en citas de Bataillon, Vossler y Luis Vives. La concepción de la Divina Naturaleza no arranca del Renacimiento como sostiene Castro, sino de Claudiano —su origen como tradición literaria—, sostiene Rosales.

La naturaleza se cristianiza, se hace providencia. Castro establece que los personajes cervantinos se fundan únicamente en la naturaleza y en la razón, sin tener en cuenta principios trascendentes. Rosales combate esta tesis con la invocación a la providencia, como realizadora de la justicia y la misericordia, inspiradora de actos en los personajes cervantinos. Y en fin, la providencia considerada también como juez que castiga las culpas y premia las acciones.

Rosales afirma que hay confusión en el capítulo que Castro dedica al estudio de la Naturaleza. Ello se debe a las numerosas acepciones de esta palabra. Rosales explica estas tres acepciones de la palabra Naturaleza: 1.° La naturaleza humana entendida como conjunto de impulsiones elementales e instintivas. 2.° La naturaleza humana considerada como condicionante del intelecto o del ingenio. 3.° La naturaleza entendida como complexión, condición o temperamento.

Sobre la interpretación que Castro hace de la conducta de los personajes cervantinos, Rosales señala dos puntualizaciones: el determinismo naturalista y la conciencia de la personalidad. Considera al primero un error; y al segundo uno de los mayores aciertos de las tesis de Castro. Rosales repasa los rasgos de conducta más distintivos de personajes como Anselmo, Crisóstomo, Luisa la Polaca, Rosamunda, Policarpo, Hortel Banedce, Bartolomé, Cañizares.

Luis Rosales ha estudiado minuciosamente las teorías de Américo Castro para llegar a este punto central: Para Castro los personajes cervantinos son meros «espectadores de la vida». No viven en libertad, sino que se dejan llevar de un determinismo, que mueve a su antojo la voluntad. Después de probar que no se adaptan al pensamiento de Cervantes, trata de probar luego en qué medida se adaptan a la doctrina antropológica del Renacimiento. Afirma que la doctrina de Castro tampoco surge del pensamiento español de su época (véase el pensamiento de Unamuno y Ortega).

La fundamentación segunda titulada «La libertad y el proyecto vital en Ortega y Gasset», muestra que Rosales es un buen lector de Ortega —lo ha demostrado durante toda la obra— que literaturiza algunos de sus fundamentos filosóficos, esto es, que los hace viables para la crítica literaria. Así el tema del proyecto vital ya analizado al estudiar la trayectoria de Don Quijote. «A diferencia, pues, de todo lo demás, el hombre,

al existir, tiene que hacerse su existencia, tiene que resolver el problema práctico de realizar el programa en que por lo pronto consiste» (pág. 1141).

¿En qué consiste el proyecto vital? En hacerse a sí mismo, en el quehacer. Ortega ha respondido: Primero en realizar el propio proyecto vital, la vida, entendida como drama. La segunda en una fundamentación personalista, en la realización de su teoría básica «yo soy yo y mi circunstancia». También el proyecto vital orteguiano es el destino. Rosales señala los siguientes caracteres del proyecto vital: 1.° El carácter de fatalidad. 2.° El carácter de «imperativo existencial». 3.° El carácter de perplejidad. 4.° El carácter inmodificable del proyecto vital. 5.° El carácter de interioridad objetivada y contituyente del proyecto de vida. La libertad es necesaria para el proyecto vital. Sin ella, no hay realización posible del ser en hombre. Lo que nos hace hombres es la libertad de elegir, de hacer posible, y vivirla, la propia trayectoria personal.

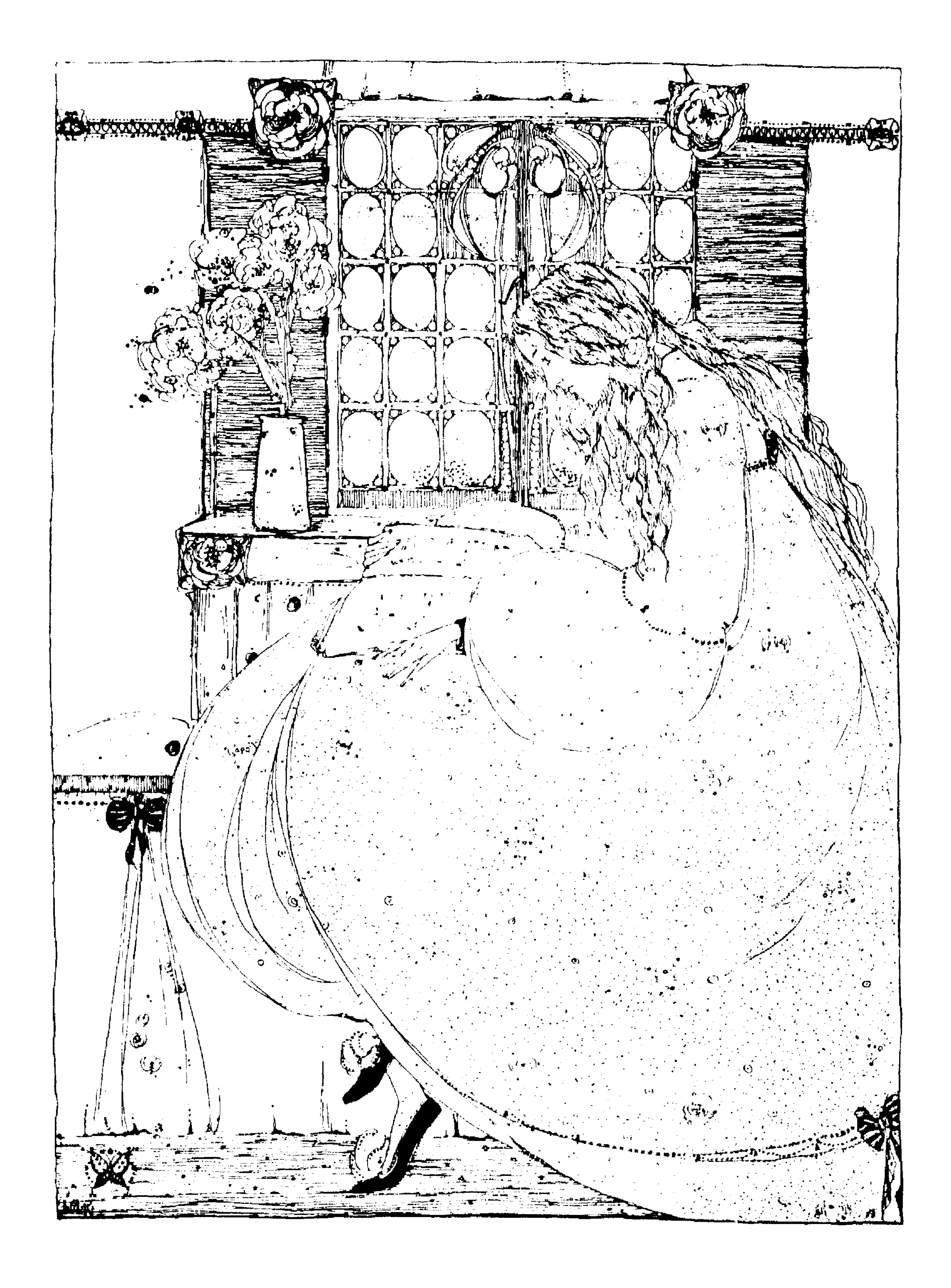
La fundamentación tercera se centra en la validez y vigencia de las ideas. Rosales se refiere a «la ley de apropiación del pensamiento», por medio de la cual una idea cobra vigencia y se la vive. Hay ideas que pertenecen al acervo de una generación; otras son personales. Interesa saber cuál de ellas son vitales, decisivas en nuestra trayectoria. Distingue entre la «ley de apropiación del pensamiento», por la cual se vinculan nuestras ideas a la realidad y la «ley de apropiación del pensamiento» por la que se verifican las ideas en nuestra vida personal. En este proceso clave de la historia personal, la actividad intelectual se «vitaliza» y se hace nuestra, y luego se «realiza», por adecuarse a la realidad. Aplica estas teorías a la cultura del renacimiento para centrarse en la articulación del pensamiento de Cervantes, entre sus ideas, sus convicciones y sus creencias. A Luis Rosales le interesa la «intrahistoria» que es la historia real, la vida verdadera, rescatada de la momificación.

Conclusión

El libro de Luis Rosales, a pesar de ser tan extenso, no ha respondido, ni tampoco era su pretensión, a las muchas preguntas que pueden hacerse sobre el mundo cervantino. Su trabajo, exhaustivo, se ha centrado en el tema de la libertad, libertad creadora, en la dialéctica del autor con su obra, con sus personajes, en el diálogo del yo con los otros, comunión o enfrentamiento entre la mismidad y la sociedad. La obra de Rosales representa un gran esfuerzo de preparación humanista, trabajo creador y vocación. Finalmente diremos que no es una obra cerrada, sino abierta, con hipótesis de trabajo que todavía pueden ser continuadas por él mismo o por otros cervantistas.

AMANCIO SABUGO ABRIL

Revistas de América



Jessie King: Ilustración para The Studio

La trivialidad de la belleza
La novela semanal argentina (1917-1925)*

Tanto el público español como el argentino de las primeras décadas del siglo XX hicieron transitoriamente célebres a las colecciones de revistas especializadas en la publicación de un relato por número. En España, el índice más completo que conozco incluye 71 publicaciones diferentes, aparecidas entre 1904 y 1936 [1]. Idéntica proliferación tuvo lugar en Buenos Aires, durante un período algo más corto [2]. Su importancia en la formación de un público lector queda más allá de toda duda, pero merecen ser consideradas no sólo por esta razón sociológica. Plantean, en primer lugar, el interrogante acerca de las expectativas culturales y estéticas de sus lectores; en segundo lugar, obligan, a partir del reconocimiento de su éxito, a considerar su eficacia narrativa, su ininterrumpido impulso hacia la felicidad y el placer originados en la multiplicación de un núcleo restringido de peripecias.

Los lectores, ese enigma

¿Quién leía estas narraciones que, con sus cubiertas de dos colores, dominadas por la fotografía de sus autores debajo de títulos como *La novela semanal, El cuento ilustrado, La novela del día,* ocupaban espacios en los kioscos de calles, estaciones de trenes y subterráneos de Buenos Aires? ¿Cómo imaginar un público, que posiblemente no fuera habitual de librerías, y sin embargo, consumía semanalmente su cuota de ficción? ¿Cuáles eran los motivos por los que este consumo periódico llegó a elevar las tiradas hasta los 200.000 ejemplares y las sucesivas reediciones?

---

* El presente artículo es parte de los resultados de una investigación sobre literatura de consumo medio y popular, realizada con un subsidio del Social Science Research Council, de Nueva York.

[1] Véase al respecto: Louis Urrutia, «Les collections populaires de romans et nouvelles (1907-1936)», en: AAVV, *L'infra-littérature en Espagne aux XIX et XX siécles; du roman feuilleton au romancero de la guerre d'Espagne* Presses Universitaires de Grenoble, 1977. Urrutia proporciona una lista de publicaciones, de las que considera más importantes a: *El cuento semanal* (1907-12; 263 números); *La novela corta* (1916-25; 499 números); *La novela de hoy* (1922-32; 525 números); *La novela semanal* (1921-25; 233 números).

[2] Entre las más exitosas de las publicaciones argentinas debe mencionarse: *La novela de hoy* (1918-19; 11 números, que recogen algunas de las mejores muestras del género); *La novela de la juventud* (1920-22; 73 números); *La novela nacional* (1920-22; 85 números); *La novela para todos* (1918-19; 50 números); *La novela semanal* (1917-22; 262 números), quizá la más célebre, que a partir de 1922 publica *El suplemento,* antecedente importante de los magazines de la década siguiente; *La novela universitaria* (1921-22; 55 números). La fechas de aparición y cierre son las registradas por H. R. Lafleur, S. D. Provenzano y F. Alonso en: *Las revistas literarias argentinas, 1893-1967,* Buenos Aires, Centro Editor de América Latina, 1968. Pero es necesario aclarar que he encontrado, en especial de *La novela semanal,* ejemplares sueltos posteriores a las fechas consignadas. Horacio Quiroga dirigió la que quizá hay sido, desde el punto de vista gráfico, la más refinada de estas publicaciones: *El cuento ilustrado* (1918).

Estos «novelines», como se los denomina en alguna literatura de la época, responden a un fenómeno socio-ideológico: la necesidad de ficción con la que trabaja un imaginario colectivo. Esta necesidad tiene la reiteración de una constante a lo largo de la historia cultural moderna y, en las primeras décadas del siglo XX, se responde a ella con las narraciones periódicas que voy a describir.

El lector de estas narraciones formaba parte de un público nuevo, emergente de un acelerado proceso de urbanización y alfabetización. Público de sectores medios y populares, es difícil imaginarlo frecuentando las librerías tradicionales de Buenos Aires, espacios de complicidad casi privada, cuyos dueños aspiraban a la camaradería con los intelectuales. Por otra parte, el mundo de la librería presenta un desorden que sólo puede ser entendido por la mirada entrenada, capaz de orientarse y elegir en la acumulación, guiándose por el nombre del autor, el sello editorial, los índices o los prólogos. Por su organización inaccesible al no entendido, por su escenario que simula el de la biblioteca (otro ámbito sagrado), a la librería se va para adquirir fragmentos de una cultura, a condición de que otros fragmentos ya se hayan adquirido antes. Entrar desde el afuera más lejano en ella debía parecer una aventura que superaba las disposiciones del nuevo público. El placer letrado de *encontrar un libro* se convierte muy fácilmente en su opuesto: el temor ante la legalidad oculta en el desorden de los estantes.

El nuevo público de Buenos Aires carecía, precisamente por ser nuevo, de las disposiciones [3] que parecen naturales al público de librería. Su cultura letrada se estaba construyendo a partir de la adquisición de ciertas destrezas básicas, proporcionadas por la escolarización primaria y el ejercicio de la lectura sobre materiales que podían estar más a la mano, por ejemplo allí, en el kiosco, o comprados al vendedor que tocaba a las puertas de las casas de barrio.

Tanto el kiosco como el vendedor ambulante trazaba canales más adecuados a los hábitos culturales del nuevo público, con la ventaja suplementaria de no estar tan brutalmente escindidos de sus circuitos habituales del trabajo y del barrio. Esta ventaja potencia en el caso de las mujeres, cuyo acceso a materiales de lectura enfrentaba dificultades ideológicas y culturales específicas.

Se podría intentar una reconstrucción del horizonte de expectativas del nuevo público: ese espacio hoy evanescente, donde se cruzaron ilusiones, deseos, imágenes, experiencias ancladas en lo cotidiano y lo concreto y, por ese mismo, borrosas y huidizas cincuenta años después. Es posible imaginar a jóvenes de capas medias no demasiado prósperas, alentados en sus esperanzas de cambio por una sociedad cuyas pautas y fisonomía también estaban cambiando rápidamente. La ensoñación romántica, el ansia de una vida más plena no son sólo un efecto del romanticismo tardío, aunque sea el romanticismo tardío el que da el tono juvenil de la época. Bernardo González Arrili, un buen observador de estos años, cuyo costumbrismo se centra casi exclusivamente en la vida de los barrios porteños, hace el retrato de «La pianista», un tipo psicológico y social que seguramente incluía a las lectoras de las narraciones periódicas: «La niña pianista no llegaba a profesional; quedábase en aficionada que ponía "su alma" en la pun-

[3] Utilizo la noción de «disposiciones», conformadoras del «habitus», a partir de las indicaciones teóricas de Pierre Bourdieu, *Campo del poder, campo intelectual*, Buenos Aires, Folios, 1983.

ta de los dedos y transmitía a las teclas una vibración que en cada caso era distinta... Si alguna noche grande la pianista de la casa tenía el alma preparada para las interpretaciones famosas, corría la cuadra el aire lleno de notas arrancadas —bien dicho está: arrancadas—, al pentagrama de Chopin. Las muchachas se desmayaban a lo clásico sobre aquella música inmortal, como otras se desmayaban en ocasiones distintas y a la que te criaste, sobre los violinistas rubios de las orquestas que alargaban melodiosas los novedosos valses vieneses en las veladas de fiesta onomástica, los casamientos platudos, los bailes de sociedades carnavalescas... Los valses cantados hacían su furor y les ganaban por largas distancias a las vidalitas o estilos que pudiera machacar cualquier muchacha enamorada por tercera o cuarta vez. Los valses cantados tenían todo lo que hay que tener para merecer la predilección de las porteñas: ligereza, fuerza emotiva, versos hamacados, con ondas prolongadas, robustas de ecos soñadores.» [4]

El largo párrafo citado proporciona una información no sólo sobre el personaje, sino sobre un clima sentimental que teñía la vida y las aspiraciones de vida de los más jóvenes. Sentimentalismo romántico y monotonía son los dos polos entre los que transcurren los años de soltería de estas chicas de barrio, cuyo día estaba puntuado con el barrido de la vereda, la costura, alguna visita de cumplido, unas compras en compañía de la hermanita, largos crepúsculos que se convertían en escenario de los «noviazgos de ojito». No es improbable que una buena parte de los lectores de *La novela semanal* y sus similares se reclutaran en este medio barrial, no demasiado hostigado por la pobreza, pero excepcionalmente próspero.

Aunque esta literatura sentimental solía ser considerada «literatura para mujeres», el sentimentalismo de la canción popular y del cine, que era aprobado por ambos sexos, hace difícil escindir a los hombres (sobre todo a los muy jóvenes) como posibles miembros del público. Por otra parte, las publicaciones semanales de ficción estudiadas, cuando se dirigen a su público, utilizan casi sin excepciones las palabras «lector» y «lectores», a diferencia del habitual vocativo utilizado en las revistas que se piensan a sí mismas como «femeninas» y limitan su universo de público a las mujeres. Se encuentran, por lo demás, en las librerías de viejo de la ciudad de Buenos Aires ejemplares de estas publicaciones con la firma manuscrita de sus antiguos poseedores, en todos los casos hombres.

Los avisos, insertados en las páginas de las ficciones semanales, hablan también de este público. En casi todos los casos, los folletos contienen una cantidad apreciable de anuncios, especialmente en *La novela semanal* y *La novela del día*. ¿Qué tipo de consumo proponen? ¿Qué mitologías difunden, encuentran constituidas o imponen?

La belleza y la salud son dos de los grandes temas de la publicidad. Polvos, jabones, cera mercolizada, removedores de verrugas y otras afecciones de la piel, perfume, tinturas para el cabello hablan de una lectora cuyo ideal de belleza pasa fundamentalmente por la tersura del cutis y su color «sano» y «limpio». No se ha entrado todavía en la era de los rouges y las sombras: el polvo, el cisne que se pasa casi a escondidas sobre la nariz, el mentón y la frente son los reyes del maquillaje. La belleza a lograr

---

[4] BERNARDO GONZÁLEZ ARRILI, *Buenos Aires 1900*, Buenos Aires, Centro Editor de América Latina, 1967, pág. 16-17.

proviene, en lo esencial, de productos que deben ser usados *antes:* de noche, a la mañana, con regularidad, semanalmente, durante el descanso.

Brissac, Le Sancy, fabricado por Blas L. Dubarry, compiten en los avisos ofreciendo lo mismo por caminos diferentes: «Es de la belleza emblema esta deliciosa crema. Para que la juventud del rostro no se marchite como una agostada flor, es indispensable cuidar y refrescar la tez con la excelente Crema Higiénica Brissac. Complemento insustituible del Polvo Grasoso Brissac. Adhiere el polvo de una manera perfecta, dejando el cutis terso y suave, y dándole la tonalidad blanco perlina que es considerada por las damas elegantes como la belleza perfecta» (LNS, 75). Por su parte, Le Sancy asegura: «¡Basta de cremas, aguas blancas y afeites para el rostro de las damas...! Téngase bien presente que todas esas grasas son superfluas y casi siempre perjudiciales para el cutis. El rico Polvo de Nieve Le Sancy de perfecta adherencia y exquisito perfume, da por sí solo a la tez el encanto de la belleza natural y la más admirable tersura» (LNS, 73). La piel se llama, como es frecuente en las mismas narraciones periódicas, «tez» y sus cualidades más deseables se vinculan al blanco, a los reflejos nacarados y a la «naturalidad»: los anuncios prolongan el sistema de representación y los ideales estéticos de las narraciones, complementan su mundo, ofreciendo a las lectoras la posibilidad de transformarse según el modelo propuesto para las heroínas.

Esta zona de los anuncios piensa en un lector mujer y joven: son productos más destinados a transformar y embellecer que a conservar o devolver la juventud perdida. Pero se encuentran, en todas las publicaciones estudiadas, un tipo de anuncio vinculado a la recuperación o la preservación de la salud. Es todavía un período en que el ideal de belleza femenina no se caracteriza por la delgadez evanescente. Abundan en consecuencia los tónicos que prometen un aprovechamiento integral de los alimentos, contribuyendo a producir, en poco tiempo, carnes abundantes y duraderas. Los anuncios promocionan tónicos y pastillas de poderes muy amplios y poco diferenciados: disminución de la tensión nerviosa, abundantes evacuaciones, limpieza de la sangre, solución de molestias digestivas o respiratorias. Es común una pauta publicitaria en la cual las bondades del producto son probadas por agradecidas declaraciones de quienes se han curado por su empleo. Los nombres y fotografías de estos hipotéticos usuarios parecen extraídos de un álbum de capas medias: credibilidad media para lectores medios, según la perspectiva del redactor publicitario de la época.

¿Y quién tiñe sus vestidos para que los del año anterior parezcan nuevos? Reiteradamente, toda una página se ocupa con el anuncio de tinturas que, por pocos centavos, crean la ilusión de un guardarropa a la moda, con los colores de la estación. Tiñen sus vestidos quizá aquellas que ya practican las compras a crédito, repetidamente ofrecidos por la casa A. Cabezas, y cuyos montos varían según las profesiones representadas en serviciales dibujos que recorren un arco desde el obrero manual al «gerente».

En los anuncios se despliega la oferta de ropa de confección, adornos y muebles, a un público medio que no se pensaba a sí mismo como clientela posible de grandes tiendas como Harrods o Gath y Chaves, ausentes de las páginas de las narraciones semanales. La durabilidad de los objetos y ropas ofrecidas, su elegancia y adaptación a la moda son las principales cualidades invocadas. También una descripción minuciosa de

los materiales, géneros y disposición de detalles: un mundo de cosas que puede ser gustado desde las páginas de la revista (¿cómo está hecho este abrigo?, ¿cómo está terminado el ruedo de un vestido?, ¿de qué color es la pasamanería de una capa o el adorno del sombrero?) y adquirido por correspondencia a partir del pedido de catálogos.

Tanto en *El cuento ilustrado* como en *La novela del día* es habitual la inserción de anuncios de libros: *Mi beligerancia* de Leopoldo Lugones, «obra de innegable actualidad que señala nuestro deber y nuestra posición en la guerra»; *El nuevo régimen* de Alberto Gerchunoff, «obra de palpitante actualidad en la cual estudia su autor la acción política del gobierno y analiza los diversos asuntos con alto sentimiento de argentino y elevado criterio de patriota». Estos dos títulos apuntan a un público más alto que el habitual del resto de las publicaciones que, cuando avisan libros, recurren al mismo discurso con el que publicitan sus propios relatos: «Un drama intenso y pujante y una mordiente descripción de la alta sociedad porteña» o «Una novela que ha sido traducida al alemán, italiano, húngaro.»

En algunos casos, los anuncios de libros tienden a asegurar al posible comprador que su elección es la correcta en términos de prestigio literario y standard moral. Se da por descontado que por lo menos una parte de los posibles compradores no puede realizar la elección librada solamente a sus propios medios intelectuales y el aviso se encarga de avalar esa elección. También se suele amenazar con los deletéreos efectos de la falta de lectura, efectos de fuerte marca social, en una ciudad como Buenos Aires donde, en las primeras décadas del siglo, hablar bien equivalía a limpiar el quizá cercano pasado inmigratorio: «Quien lee poco, tiene un criterio estrecho, el más rico idioma se envilece si no se aprende bien.»

Belleza, salud, fortaleza, un bienestar módico, objetos y ropas al alcance de empleados, maestras, amas de casa ahorrativas, obreros o artesanos que hayan superado el nivel de subsistencia: todo ello anunciado según pautas estéticas y sociales que no exceden a las capas medias urbanas, que apelan a su deseo de bienestar y relativo progreso sin plantearles modelos de vida o belleza inalcanzables. Imaginario modelado por el «buen sentido» y regido, en el caso de los libros, por el prestigio y la moral.

Ficción y expectativas

Las narraciones de publicación periódica trabajan sobre el horizonte cultural de sus lectores, reforzando ciertos hábitos a partir del tipo de material proporcionado. Pero, en primer lugar, vale la pena subrayar la importancia cultural de la implantación del hábito de lectura, que no está desvinculado de los materiales que lo alimentan. Los doscientos mil ejemplares de una sola de las publicaciones estudiadas, que circulaban semanalmente, remiten a un público ampliado que desborda los circuitos tradicionales, abastecidos con ediciones de quinientos o mil ejemplares. Hay razones para suponer, entonces, que franjas importantes de este nuevo público, que no se había presentado antes en el mercado, adquieren en estas narraciones su primera condición de lectores.

En segundo lugar, no cualquier material literario podía producir un fenómeno tan extenso y persistente. Los rasgos que definen el material, si por un lado explican su

éxito, por el otro marcan los límites del horizonte de expectativas con el que se encuentran y que han contribuido a definir. El siguiente es un intento de ordenar esas expectativas:

1. La predilección por la ficción breve o, en términos generales, por textos que no exijan varias sesiones de lectura. El *magazine*, el folletín publicado en los diarios, las narraciones periódicas abrían la posibilidad de que, en una sesión de lectura, en un viaje en tren o en tranvía que, desde los barrios de Buenos Aires, consumía no menos de media hora y en general bastante más, el lector, aunque no diera fin al texto, quedaría suficientemente comprometido en su lectura. La ficción breve permitía también que esos lectores no tuvieran que manejar, a lo largo de un lapso más o menos extendido, un mundo complicado y lleno de personajes como el de la novela. Correlativamente, la ficción breve parecía más accesible como estructura narrativa para un conjunto de escritores, cuyo entrenamiento se realizaba en paralelo a la producción de los textos. Quiroga en su introducción «Al lector» con que encabeza el primer número de *El cuento ilustrado* (abril de 1981) subraya: «Hemos elegido el cuento y la novela corta para la difusión de nuestro arte, por estas dos razones fundamentales: porque el cuento es el género literario más interesante, y porque es el que se ha cultivado entre nosotros con más intensidad. Por interesante entendemos lo que es capaz de gustar a todos, grandes y chicos.» El cuento, por su condensación argumental y temática, presentaba ventajas obvias para un público ampliado, en principio relacionadas también con la disponibilidad de ocio. Y, sin embargo, excepto en la colección dirigida por Quiroga, el resto de estas publicaciones optan por la palabra «novela» para definir a los textos que publican. Es evidente que esta palabra conservaba resonancias prestigiosas, más prestigiosas que las del cuento, forma «nueva», frente al público: la novela, el género que había presidido los destinos del sistema literario del siglo XIX, espacio donde parecía posible trabajar, al mismo tiempo, sobre el destino de los personajes en situaciones complejas y sobre las grandes ideas. Denominar «novela» a los cuentos publicados semanalmente, ennoblecía también y de rebote a la práctica literaria de quienes los escribían. Por otra parte, es probable que las décadas del diez y el veinte sean escenario en la Argentina de una revolución en las modalidades de lectura: se pasaba de una *lectura intensiva*, practicada por un público más refinado y próximo al campo intelectual, a una *lectura extensiva* [5], que no acostumbraba volver a las páginas favoritas de un libro ya leído antes, sino que transitaba velozmente de un folleto a otro. Lectura veloz, más de placer que de aprendizaje.

2. La necesidad de un ficción vinculada a referentes que no sean los sucesos de la vida cotidiana: trabajo, penurias económicas, nacimientos, crianza de los hijos, proble-

---

[5] ROBERT DARNTON, en «The origins of Moderns Reading», *The New Republic*, febrero 27 de 1984, expone las diferencias entre lectura intensiva y extensiva: «Desde el Renacimiento hasta aproximadamente 1750, los europeos leyeron 'intensivamente'. Tenían acceso a muy pocos libros —la Biblia, libros de devoción, de iglesia o almanaques— y los leían una y otra vez, meditándolos interiormente o compartiéndolos en voz alta con miembros de la familia o en reuniones sociales. En la segunda mitad del siglo XVIII, la gente letrada comenzó a leer 'extensivamente'. Recorrían una gran cantidad de materiales impresos, especialmente novelas y diarios, géneros favoritos de los clubes de lectura... Y leían cada una de estas piezas sólo una vez —como diversión— para apresurarse luego hacia un nuevo texto».

mas de acceso a la educación, a la salud, a la vivienda. El público enfrenta cotidianamente estas cuestiones que, por otra parte, forman la trama de su vida familiar y laboral. Las ficciones semanales pueden «ambientar» sus tramas con referencias a este universo temático, pero no suelen constituirlo en centro narrativo. Temáticamente, estas ficciones también responden a las expectativas de su público incurriendo en la representación predominante del mundo urbano. Este rasgo se vincula no sólo al creciente proceso de urbanización de la Argentina, sino a la evaluación generalizada del horizonte urbano como horizonte deseable. El público medio no parece haber sido un consumidor sensible a las utopías rurales.

3. También desde el punto de vista temático, un gusto por la peripecia sentimental, más que por la aventura o la recreación histórica. Esto informa de un público cuyas marcas están presentes en los textos: la peripecia sentimental se vincula con ideales y ensoñaciones acerca de la conformación de la pareja, del trato dispensado a la mujer, de erotismo legítimo e ilegítimo, de tipo de matrimonio permitido dentro y fuera de la pauta, etc. ¿Qué hace falta *saber* para entender esta peripecia? La narrativa sentimental, tanto respecto a las destrezas requeridas como de los marcos referenciales, ofrece una menor cantidad de obstáculos a la lectura. Tiende a resolverse en situaciones sumamente tipificadas y apela a sentimientos y experiencias «comunes». Por otra parte, para un público limitado social y económicamente en sus aspiraciones de ascenso, la peripecia sentimental y su desenlace matrimonial podían ser fantaseados como una *vía regia* de movilidad social, aunque las tramas tiendan a poner en escena que ésta es sumamente difícil y condicionada. La peripecia sentimental reina en un ámbito que, muy frecuentemente, responde a las leyes de una «economía mágica»: ascensos fulgurantes en el mundo de los negocios o quiebras que precipitan el fátum de la pareja de amantes; novios objetados por su pobreza que, después de breves estancias en el campo, vuelven como pretendientes impecables, con recursos comunes en las tramas estudiadas. La «economía mágica» refuerza también ideas ampliamente difundidas sobre la generosidad y el desinterés de los pobres y el engreimiento, soberbia y desaprensión de los ricos, agrupando de este modo a los personajes en función de polos ético-psicológicos.

4. La necesidad de que las historias narradas tengan una fuerte y repetida estructura funcional. Son, en efecto, tramas altamente redundantes, donde un número restringido de núcleos definen el conflicto central, no abandonando, por otra parte, ninguna zona a la ambigüedad. Las destrezas necesarias para abordar este tipo de textos son reducidos, tanto en el sentido del bagaje cultural necesario para manejar su enciclopedia [6], como de las disposiciones intelectuales puestas en juego por un texto lineal que nunca plantea la exigencia de la retrolectura. Las narraciones semanales hablan de lo conocido con el lenguaje de lo conocido, y de lo desconocido también con el lenguaje de lo conocido. Los mundos de referencia (que, de todos modos, no son demasiado extensos ni exóticos) son traducidos a la lengua estandarizada de las novelas. El esfuerzo de extrañamiento lingüístico es mínimo y la repetición de los clisés asegura que,

[6] El concepto de «enciclopedia del lector» fue elaborado por UMBERTO ECO, *Lector in fabula*, Milán, Bompiani, 1980.

incluso los lectores no avezados puedan llegar a manejar la lengua standard que, por otra parte, admite pocas diferenciaciones estilísticas. Por su homogeneidad y su ajuste a expectativas, esta lengua presenta incrustaciones tomadas en préstamo de la retórica modernista o decadentista, cuya comprensibilidad queda asegurada porque la redundancia (interna y de un relato a otro) las vuelve marcas fácilmente reconocibles. Son marcas de esteticidad que, desde el punto de vista de la acción narrativa, ocupan un lugar adjetivo. Comparada con la lengua de los libros de lectura de los últimos años de la escuela primaria, las narraciones semanales no introducen modificaciones violentas. El lector que había pasado por esta experiencia escolar podía, sin duda, navegar el universo lingüístico de las ficciones semanales. La desregionalización lingüística remite, por otro lado, a un nivel de lengua que, si bien no es el de la literatura alta, coincide con el inculcado en la escuela. No sólo se facilita así la lectura, sino que ese ideal puede considerarse también prestigioso en el horizonte de un público ampliado [7].

5. La desregionalización temática se vincula con expectativas que, a modo de hipótesis, trataré de enunciar. Estas narraciones, donde la peripecia sentimental es hegemónica, construyeron un *imperio de los sentimientos* a partir de un número restringido de modelos exitosos, que aseguran la rapidez de escritura y de lectura. La localización regional de estos modelos hubiera complicado sus productos, tanto desde el punto de vista lingüístico como temático, obstaculizando las operaciones sencillas de lectura, introduciendo capítulos enteros de una enciclopedia no necesariamente accesible a lo que las publicaciones y sus detractores consideraban «lectores tipo»: «El género se está explotando de manera escandalosa para indigesto alimento de modistillas, escolares, adolescentes ávidos de escenas filmadas en papel de imprenta por 0,10. Pequeña literatura con un poder análogo al de las diastasas, que produce morbosas fermentaciones en los espíritus desprevenidos, vírgenes de cultura, intoxicando en sus fuentes al alma colectiva.» [8] La regionalización temática hubiera producido un movimiento de extrañeza en este universo de lectores probables, cuyas experiencias y mundo conocido estaba vinculado a la ciudad. Sin embargo, esta explicación no alcanza a los lectores provincianos de que dan testimonio los avisos insertos en casi todas las publicaciones reclamando pagos del interior, ofreciendo espacios de distribución, etc. La incorporación de lo rural a las representaciones de ficción es una de las problemáticas literarias de la literatura «alta» contemporánea a estas ficciones: se buscan inflexiones lingüísticas, tipos sociales y psicológicos, paisajes. Algunas de estas preocupaciones han pasado a las narraciones semanales (*Raquela* de Lynch, cuentos de Quiroga), pero, en términos generales, cuando el campo es postulado como escenario es un campo mirado desde la ciudad, brutalizado en algunos casos, abstracto desde el punto de vista geográfico, nombrado con pocas marcas léxicas.

---

[7] Películas habladas que, pocos años después, apelaban a un público amplio, como las de Carlos Gardel, se sujetan, sobre todo en los episodios sentimentales, a un ideal de lengua desregionalizado, también cuando el medio de referencia no es 'internacional'. No hay que olvidar, tampoco, que un registro del tango-canción, el de Alfredo le Pera, por ejemplo, insiste en trabajar sobre una lengua considerada 'culta', libre de voseo y lunfardo.

[8] LAFLEUR, PROVENZANO y ALONSO *(op. cit.)* proporcionan la cita, aclarando que pertenece a la revista *El Círculo*, de la ciudad de Rosario.

El sistema de los textos o la trivialidad de la belleza

¿Es posible hablar de estas narraciones a la manera en que se habla de la literatura «alta»? Se trata, en verdad, de literatura seriada, producida muy velozmente (porque así lo requiere el mercado), cuyo éxito parecía asegurar que se había encontrado un registro de público. Cuando se dice «literatura seriada», altamente estereotipada, los críticos sentimos al mismo tiempo la tentación de describir su modelo generados, y quedar en paz con nuestra conciencia formal, o de descartar, mediante ese adjetivo, toda perspectiva de reflexión formal sobre los textos así calificados. Sin embargo, son textos eficaces que lograron ganar un espacio amplio y relativamente estable, durante casi una década. Algo en la construcción de estas narraciones merece ser responsabilizado de este efecto y aquí se trataría de reflexionar al respecto.

Moles define el Kitsch como «el modo estético de la vida cotidiana» [9]. Se podría retomar esta idea diciendo que las narraciones semanales son *un* modo estético de literatura cotidiana. Esto es: una de las formas posibles de la presencia de la ficción narrativa en el horizonte de expectativas del público medio y popular. Que estas narraciones hayan descubierto la forma de combinarse sin sobresaltos en ese horizonte, es sin duda una de las razones de su éxito. Pero ¿qué quiere decir sin sobresaltos?

Responder a las expectativas, trabar un pacto de mimesis con los deseos del público, trabajar con la atención puesta sobre la función recreativa, emplear materiales lingüísticos, ideológicos y literarios que no rebalsen el habitus de sus lectores: todo esto puede afirmarse en general de la literatura de consumo popular. Veamos cuál es su modalidad particular en el espacio narrativo de las ficciones semanales.

En primer lugar, el orden de la exposición [10]. En estos relatos, el orden de la frase y del párrafo reproduce casi siempre el orden temporal de los acontecimientos. El orden sintáctico copia el orden temporal. Esta opción narrativa ofrece seguridades permanentes respecto del sentido de los episodios y peripecias. Asegura, además, la comprensión a partir de una lectura, del ir y venir dentro del texto, de la vuelta hacia atrás para indagar las claves de oscuridades o ambigüedades. Cuando las necesidades del relato imponen un racconto o algún otro desquiciamiento de la secuencia temporal lineal, éstos son acompañados de abundantes señales que alertan al lector sobre el desorden introducido en el tipo de exposición que le resulta más habitual. Son frecuentes las transiciones y marcas que explicitan el paso del tiempo, de manera que la lectura no se ve asaltada por ninguna de las incertidumbres que disminuyen tanto la fluidez como el placer por la peripecia.

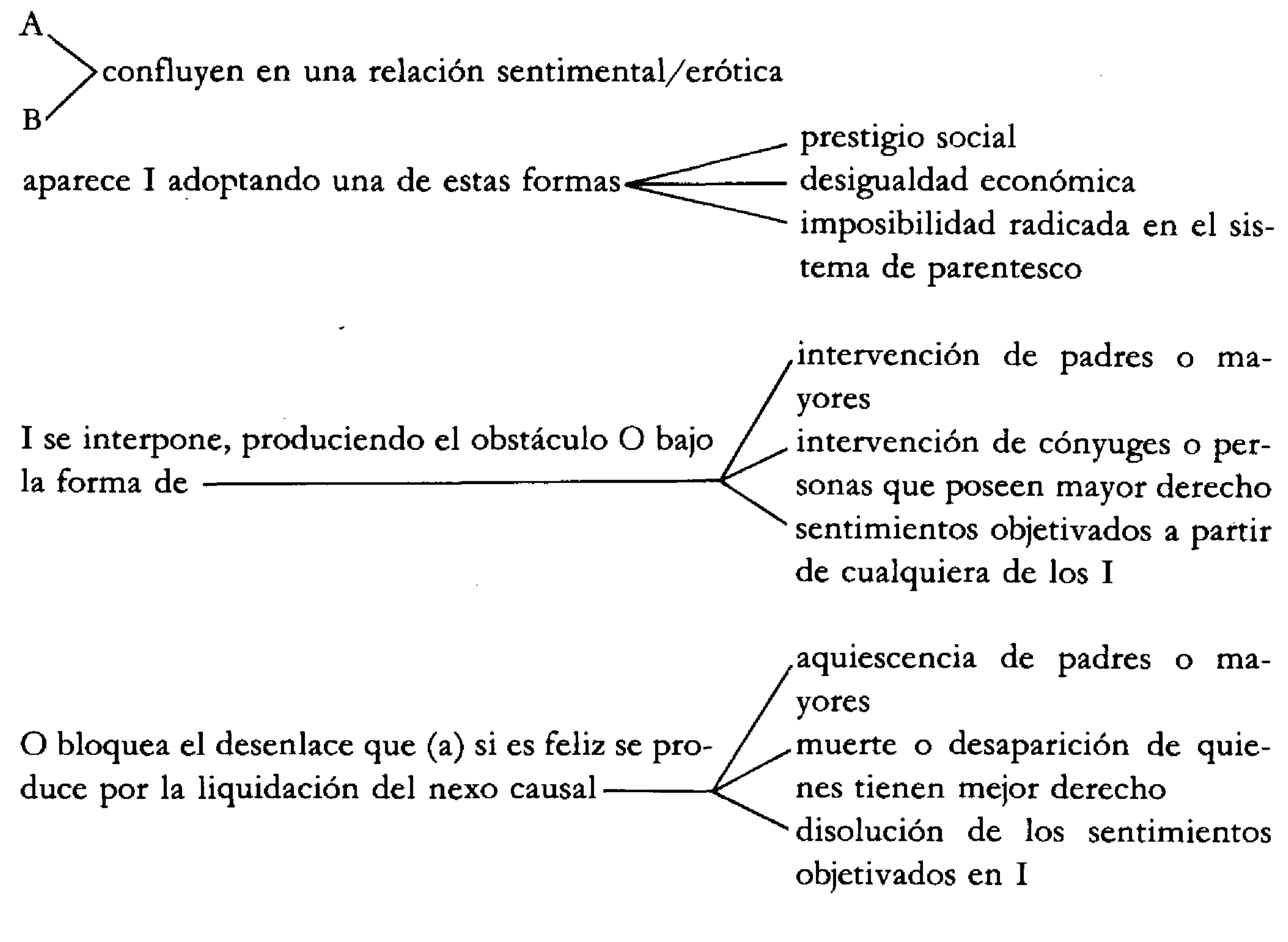
Se trata, en todos los casos, de una temporalidad puesta al servicio del conflicto narrativo y su desarrollo; por lo tanto, de una temporalidad disparada hacia adelante, cuya meta final es el desenlace. Temporalidad al servicio de la trama, donde el crecimiento del relato se opera siempre sobre la base de una sola línea. Este modelo tem-

[9] ABRAHAM MOLES, *O Kitsch,* San Pablo, Editora Perspectiva, pág. 223. Véase también: UMBERTO ECO, *Il Superuomo di massa,* Milán, Bompiani, 1978.

[10] Un excelente análisis textual de narraciones publicadas en revistas de gran circulación actual puede leerse en: ROBERT HODGE, *La lingüística y la cultura popular,* incluido en C. BIGSBY (compág.), *Examen de la cultura popular,* México, FCE, 1982.

poral subraya una causalidad que las narraciones procesan como *causalidad simple:* esto quiere decir que los sucesos narrados son impulsados, en general, por un solo motor ideológico, moral o social.

La causalidad simple es, prácticamente, un requisito. A la hegemonía del tema sentimental sobre la narración (aunque pueda haber costumbrismo y, raramente, cuestiones políticas o sociales), corresponde ese modelo de causalidad que asegura un bajo nivel de indeterminación sobre el origen de los conflictos y sus modalidades de resolución. Al decir «causalidad simple», estoy pensando en un modelo del tipo siguiente:



y (b) si no es feliz, I queda confirmado como causa suficiente

Este esquema asegura una trama narrativa relativamente simple y, sobre todo, unívoca respecto de la fuente de los conflictos. La simplicidad es reforzada por opciones narrativas claras: por ejemplo, cuando el obstáculo pertenece al sistema de parentesco, la desigualdad económica aunque exista y se explicite, no funciona como obstáculo.

La causalidad y la temporalidad simples refuerzan el *tema único* de cada relato y provocan una forma narrativa que organiza sólo una línea de peripecias por cuento. Las ventajas de esta forma son evidentes frente a lectores poco entrenados: se les propone un solo objeto y una sola pasión como centro de interés, que mueven la peripecia rápida y linealmente. Hay algo que no podía hacer un lector convencido por la estética

de estos relatos: saltear páginas, porque, precisamente, no hay nada para saltear. Cada uno de los movimientos de la narración es funcional a su avance y no se distrae en desvíos. Son relatos sin «laterales», sin excursus, que ignoran la extrapolación y la intriga secundaria; relatos despojados, en consecuencia, también de personajes que no sean directamente funcionales a la intriga.

La felicidad (o el hastío) que producen estas narraciones es la de su fluidez permanente. Garantizan que, en tantas páginas, habrá resolución del conflicto, que de la situación de tensión extrema de un amor contrariado se pasará a la bonanza de su realización o a la ya tranquila calma de su demostrada y final imposibilidad. La linealidad temporal y causal ocupa al lector con un conflicto claramente expuesto, donde se sabe, desde un comienzo, qué está en juego y de qué se trata. Los marcadores léxicos de esta linealidad abundan y si, por algún motivo, se produce entrecruzamiento de causas o simultaneidad de acción, éstas son claramente indicadas. Relatos unidireccionales que ignoran el desorden, asentados en un mundo ideológico neto y claramente representado en la narración. ¿Acaso existe mayor felicidad que saber de dónde se sale y hacia dónde se encamina el texto? Por eso son textos felices aunque relaten desdichas, eficaces precisamente por su seguridad en la conversación, no menos arbitraria que otras, de tema único, donde las relaciones encuentran siempre términos concretos y familiares de representación.

Con un principio constructivo tan fuerte como el que se ha descrito, vale la pena preguntarse qué convierte a estas ficciones en interesantes para sus lectores. Está el interés del corazón, el interés de los afectos contrariados, la identificación con los personajes y sus dificultades, la transparencia moral de las acciones, malas o buenas. El interés depende de qué se busca en la literatura y de que se lo encuentre inserto en un sistema de certidumbre, a las que constribuye el tipo de discurso narrativo.

Este principio constructivo simple asegura la disminución (más bien la liquidación) de la ambigüedad que desordena y, sobre todo, asegura el género: narración sentimental con o sin inflexiones costumbristas. La seguridad del género crea condiciones de lectura para un público poseedor de limitadas destrezas técnicas. Desde el comienzo se sabe de qué se trata y qué se puede esperar razonablemente del texto. Esta seguridad temática y formal, esta disminución del imprevisto verbal o tópico, es uno de los rasgos fundadores de la retórica de las narraciones populares.

Ello se refuerza por la fijeza o la escasa variación del punto de vista. En primera o en tercera persona, las narraciones adoptan siempre una perspectiva unificada. Quiero decir: la información que proporciona el relato no aparece bajo la forma de fragmento, de las versiones múltiples, de la alusión o la ambigüedad [11].

La *explicitación* es una regla básica del punto de vista. Ella exige que los movimientos de los personajes sean minuciosamente explicados. La duda entre un afecto y otro no genera ambigüedad, porque el lector siempre es informado acerca de los objetos (personales o simbólicos) entre los que se duda y de las razones (afectivas o sociales) que sustentan la actividad o los sentimientos de los personajes.

[11] Sin duda, hay relatos cuya trama exige que se le reserven informaciones al lector, porque justamente el efecto narrativo reside en el suspenso producido por esa oportuna reserva.

El punto de vista, aunque esté limitado a una primera persona narrativa, es por lo común y dentro del verosímil, *completo.* La regla de la completitud complementa así la de la explicitación. Véase este ejemplo: (1)«Cuatro meses más tarde me hallaba aislado de casi todos los pensionistas y de mis amigos. Yo iba en camino de hacerme un misántropo o por lo menos un excéntrico. De todos buscaba apartarme, para quedar solo con ella. Esta era la verdad. (2) Aquella tarde me encontraba solo en la semioscuridad de mi pieza, sumido en mis pensamientos desalentadores. Por momentos llegaban a mí los últimos consejos de mi padre; él temía el naufragio de mi voluntad; él me conocía a fondo y sabía cuáles eran mis virtudes y mis defectos. Si yo fracasaba, no podía volver ante la presencia de mis padres. Esta sola idea hacía hervir mi sangre y luego me decía para mí: No, no caeré; he de triunfar, a pesar de mi voluntad flaca y a pesar de mi pobreza. (3) Pero luego volvía a mi estado normal, que era el abatimiento, y en el cuadro sombrío en que se movía mi alma, la figura graciosa y buena de Clarita se me aparecía como una ventana de luz abierta al cielo.» (LNS, 118.)

El narrador se propone la comprensibilidad del párrafo más allá de toda duda. A ese fin, el «estado de-ánimo» representado por una narración en primera persona, es sometido al cerco de una adjetivación que se reitera, en un mismo sentido, hasta la obviedad. El personaje nos informa, primero, que está «aislado». Esta situación, resultado de otras que ya se han explicado antes, se define otra vez cuando surge el temor de ser un «misántropo», aludiendo a su peligrosa artificiosidad, que la palabra «excéntrico» subraya. Inmediatamente después, se refuerza la calificación por medio de su explicitación verbal: «apartarme». Este estado de espíritu es un círculo, a cuyo centro la escritura del párrafo vuelve una y otra vez. Se repite el tema y se explicitan los motivos. El lector, además, no debe esperar hasta la escena siguiente para enterarse de cuál es la causa por la que el personaje narrador ha montado la escena, «artificiosa» (él mismo lo confiesa), de su aislamiento: desea «quedarse solo con ella». Esta transparencia de móviles y fines es subrayada por un refuerzo desde el lugar de la enunciación: «esta era la verdad». Se trata, entonces, de creer porque la credibilidad ha sido construida por la acumulación nominal y verbal del párrafo.

El primero (1) plantea la situación global. El segundo (2) es un desarrollo particular de ésta, idéntico al anterior. En este desarrollo, que es en realidad una repetición, la particularización es solamente temporal: del período abierto después de cuatro meses, pasamos a «aquella tarde» (que va a ser especialmente significativa). De nuevo, los pensamientos son «desalentadores» y el lector no queda desinformado de los contenidos de tal desaliento: se trata de la pobreza y de la falta de voluntad. Previamente, esta explicitación es reforzada por la inclusión de los pensamientos del padre, traídos bajo la forma del recurso de sus consejos. Dos veces se nos informa, en el curso breve de diez líneas, que el talón de Aquiles del personaje narrador es la voluntad. Sin escapatoria a este universo ordenado de sentimientos, se repite en el párrafo (3) que el estado de ánimo es el «abatimiento», al que se evalúa como una enfermedad del espíritu, una normal anormalidad. En el final de este párrafo (3), por lo demás, «ella», el único pronombre que no había recibido explícitamente su referencia narrativa, se llena de contenido hasta colmarse: se trata no sólo de Clarita, sino que «ella» es también una «ventana de luz», como su propio nombre lo indica.

Permítase un ejemplo más que, en apariencia, se inscribe en otro registro estilístico. En este caso, se habla desde una perspectiva narrativa exterior al personaje: «Margarita Duzan, la heroína histérica de los cuentos abrumantes, el alma de una novela real vivida intensamente. Aquel eterno enamorado de lo anormal y de lo extraño —extraño y anormal él mismo— aventuró por vez primera la defensa de la mujer que, al hacerlo actor de una comedia indescifrable, le había entregado el secreto del éxito, impulsándolo al triunfo con una aureola de misterio.» (LNH, 6.) La narración se propone representar un personaje típico (y trivializado) de la literatura decadente, recurriendo a todos los dispositivos de este registro. La frase parece gobernada por la duda de que el lector se percate del esteticismo satánico del personaje y, para asegurarse, subraya el demonismo de la representación.

Como primera medida, remite tres veces a la literatura: «cuentos», «novela», «comedia», adjetivando espectacularmente las tres remisiones: «abrumante», «real», «indescifrable». El uso de «real» es decisivo: se nos indica que, si bien estamos ante una historia excepcional, digna de la literatura, esa excepcionalidad no está afectada de falsedad: es tan «real» como la novela que estamos leyendo. Y sin embargo, al mismo tiempo, se nos proyecta, como lectores, a un mundo triplemente imaginario (y dos veces triplemente: por el nombre y por la cualidad). El narrador asegura los rasgos de ese mundo a través del efecto de acumulación, por una parte. Por la otra, a través del recurso a un solo eje valorativo para la selección de las notas de cualidad. Es el eje del Misterio, donde se asiste al despliegue de «anormal» y «extraño», repetidos en quiasmo, hasta llegar al «indescifrable misterio» que cierra el párrafo.

Un punto de vista invariable, unido a la acumulación, crean, en el nivel de la enunciación, la certidumbre de ser *bien leído*. En el mismo relato, una narración en primera persona repite este procedimiento que responde a lo que podría llamarse, con Moles[12] principio de acumulación: «Sentí sus brazos finos, con yermas crispaciones, aferrarse a mi cuello, y sus labios, empalidecidos por la sensualidad de un goce macabro, arrancaron de los míos un beso largo, que no tuvo la envolvente caridad de los deseos, pero sí el santificante temblor de los íntimos temores.» La serie fónica, marcada por la aliteración (que recuerda a un Lugones modernista leído al pie del sonido), proporciona la textura verbal al decadentismo fúnebre que se propone el texto. La acumulación: yermas crispaciones, empalidecimiento sensual, goce macabro, que apela al procedimiento de la yuxtaposición, produce un efecto de cadena causal que asegura la comprensibilidad del texto: donde los brazos se ven afectados por yermas crispaciones, los labios no pueden sino ser pálidos; la sensualidad de la palidez se vincula con un goce cuyo clímax se parece al de la muerte; el contacto sucedido en el marco de esta sensualidad no es el de deseo, sino el de lo desconocido, de aquello que genera el miedo: un contacto abisal. Aunque la acumulación de notas revele una casi inverosímil pobreza descriptiva, el estilo al repetir sus recursos léxicos y fónicos asegura por una parte la inalterable claridad del punto de vista y, por la otra, la comprensión en el proceso de lectura.

El sistema de personajes también está afectado por esta preocupación de «claridad».

---

[12] MOLES, *op. cit.*, pág. 72-3.

Se trata, claro está, no de transparencia respecto de un referente externo al texto, sino de univocidad expositiva. Unidimensionales, los personajes *son* su función narrativa. El alto grado de estereotipo permite la comprensión rápida de las tramas y anuda los puntos de vista a «lugares» psicológico-morales conocidos bien, y de antemano, por el lector, que ha ido pasando por una serie de experiencias de lecturas similares que contribuyeron a completar la enciclopedia necesaria para el manejo exitoso de estos textos.

En general, los personajes son presentados por la exasperación de sus cualidades: las mujeres bellas son bellísimas, los generosos, un puro desinterés, los ambiciosos, seres capaces de todo y los mediocres, incluso, son total y absolutamente anodinos. La contradicción o la ambigüedad atraviesan muy raramente las superficies lisas de psiques, almas y cuerpos que pueblan estas narraciones. Pero, cuando la contradicción los persigue [13], los límites dentro de los que se plantea son nítidos y cuando los personajes sucumben al destino, el fátum que los agobia no deja de tener un perfil razonable. El sistema de personajes reconoce también el principio de acumulación y cada uno de ellos es, invariablemente, una superficie repleta de cualidades de signo opuesto o complementario. Se puede confiar en que el conocimiento de sus actos, pensamientos y deseos es, por regla estética y compositiva, siempre posible, y no exige mayores operaciones a partir de lo representado en el texto.

Las metáforas y comparaciones recurren a un inventario relativamente manejable por un lector habituado a estas narraciones. No se caracteriza por su extensión ni por su imprevisibilidad, proporciona el placer del lenguaje figurado sin exigir el trabajo de una interpretación que requiera operaciones complejas. Las figuras más que liberar fijan la semiosis textual, contribuyendo a disminuir la indeterminación de situaciones o personajes: acercan lo «desconocido», que el texto va a relatar, con lo «conocido» al que recurre para compararse.

El siguiente ejemplo pertenece a un relato de César Carrizo (LNS 75). Es el otoño y también el otoño prematuro y trágico de un matrimonio joven, unido por amor, pero asaltado por una enfermedad que él lleva en su sangre, como la sombra de su herencia. El hombre, atacado por un extraño mal (que evoca desenfrenos de sus antepasados) ya está paralítico, no puede engendrar y morirá, se sabe, pronto. Ambos cónyuges son perfectos y lo hubiera sido su dicha, pero están afectados por este desorden heredado. El principio de desorden es único, inevitable y ninguno puede ser responsabilizado al respecto. Esto, precisamente, los convierte en personas de extrema transparencia, acentuada por la claridad de la figuración con que son representados:

«En el estanque un cisne negro seguía a una cisneza alba y joven. No lejos del agua un ciprés verdinegro y alto, aguzaba su copa en una moharra afilada con la intención de dispararla al cielo azul.

—Laura ¿ves cómo caen las hojas?

—Sí, hijo mío.

[13] Estas contradicciones responden a la oposición: orden moral / pasión y orden social / pasión, incluido el caso particular de las prohibiciones emanadas del sistema de parentesco.

—Es tan irónica la muerte, que las amortaja de oro al llevarlas; lo mismo que a nosotros, nos atavía de blanco, el color de la infancia.

—Antes que una ironía yo veo un consuelo que Dios envía a los que mueren; respondió ella por decir algo.

—Ve, baja al jardín y tráeme unas hojas muertas.

Laura fue y volvió con las hojas muertas. Benjamín prosiguió:

—Si supiéramos al comenzar la vida que terminaremos como estas hojas, seríamos menos orgullosos y menos soñadores.

—Pero tú, Benjamín, ¿acaso no fuiste el más digno de los hombres?

—Dices bien: «fui»; pero ahora soy apenas un guiñapo inútil.

—Para mí eres el mismo del primer día.

—¡Laura!

—¡Sí, alma mía, mi santo, mi hombre!

Callaron un instante. Se miraron de hito en hito como en la noche ya lejana al conocerse por primera vez. El enfermo continuó:

—¿Ves esos cisnes?

—Hermosos, juguetones.

—Ella es blanca, hermosa; y él, negro y triste: parece una sombra, un mal signo ¿verdad?

—No sé, porque...

—Observa, Laura, y dime a qué se parecen esas aves.

—No acierto.

—¿No hallas similitud con nuestras dos vidas? Tú eras la cisneza blanca y sin mancilla. Así te vi en los clásicos salones de los Pedernera. Vogabas como esa cisneza en un lago tranquilo y diáfano; y cuando nadie se animaba a turbar tu blancura y tu serenidad con una palabra, yo me atreví, te seguí; nos casamos. Y aquí me tienes: soy tu cisne negro, tu mala sombra ¿Verdad?»

El sistema de figuración tiene dos dimensiones: una es el plano general (la vida humana) y otro el particular (estos amantes). Las hojas muertas, ataviadas de oro en el otoño, son como los hombres, vestidos de blanco para ser arrastrados hacia la muerte. Está toda aquí la ironía romántica de la muerte bella, apoyada en el contraste entre apariencia y destino, que multiplica el patetismo de la pareja. En el plano particular, los cisnes son el centro del sistema de figuración. El blanco y el negro de agregan como colores tópicos a una ave de extensa trayectoria literaria (desde el cisne de Leda a los varios cisnes del modernismo). Personajes-cisnes, efímeros como las aves, frágiles y bellos como ellas, su desgracia despierta la identificación y la simpatía: la nobleza de su figuración los define. Cisnes-signo: apuntan por copresencia todos los valores que definen a la pareja protagonista, sin que el lector, para entenderlo, deba realizar trasformaciones complicadas. El texto se ilumina con la comparación, sin que esa luz (estética) implique recargar su sistema de referencias. Y por si alguien hubiera quedado dudoso, cuando el marido muere, vuelven los cisnes: «¿Y los cisnes? (Se pregunta ahora el narrador, recordando, páginas después la comparación.) Un día aparecieron muertos sobre el agua, a la par, abrazados, cual si el destino los hubiera herido al mismo tiempo, en instante de suprema comunión.»

Muerte/amor/destino/suprema comunicación: no hace falta decir más. El autor puede estar seguro de que todo el mundo ha entendido, porque, con un gesto típico de esta literatura, narración y figuración son absolutamente coherentes y, sobre todo, se manejan en el horizonte de lo conocido: ¿quién no sabe cómo se aman y mueren pájaros tan prestigiosos como los cisnes?, ¿quién no ha escuchado alguna vez que nuestras vidas son como las hojas muertas? Anclado en este mundo conocido, el sistema de personajes dibuja oposiciones claras y funcionales. Hombres y mujeres en la edad del amor son el centro del sistema, un centro inmóvil, ya que los avatares de la pasión o el deseo no modifican psicológicamente a los personajes, que entran y salen de sus pasiones intactos, como aves. A su alrededor, padres y madres serviciales no a sus deseos sino a las necesidades de la trama, integran una comparsa sin espesor, funcional a los lugares que el verosímil social les adjudica. Tampoco existe una particularización lingüística de los personajes y, a esta altura, parece innecesario demostrar las razones. Excepto en algunos relatos costumbristas, los enamorados hablan como en la poesía posromántica o en los valses. La tipificación lingüística alteraría el ideal de lengua culta que estos relatos profesan. Desde este punto de vista, como de otros, las narraciones ocultan la señales del trabajo y la conciencia estilística.

Lo que existe, más bien, es un patrimonio estilístico colectivo, un fondo común que proviene, transformado y simplificado, de la literatura «culta», tal como era leída, escrita y traducida, en la Argentina, entre 1890 y 1910. A este fondo aportan el modernismo (en especial según su versión Amado Nervo), el decadentismo, la novela sentimental francesa y un repertorio de clisés tomados de las traducciones de lo que hoy consideramos literatura epigonal.

No hay problamaticidad lingüística porque, como afirmaría Bachtin [14], ésta se produce a partir de la problematicidad ideológica, del reconocimiento del otro, social, moral o psicológico. Existe, sí en este fondo común un repertorio de figuras que estetizan las peripecias narrativas (naves, aves, muertos, flores, cielos, en la serie del texto citado). Repertorio limitado desde el punto de vista cuantitativo, su limitación lo torna fácilmente reconocible y poco ambiguo.

Este fondo común asegura también la rapidez y proliferación de la escritura, punto importante si se piensa en las decenas de narraciones de este tipo que consumían las prensas porteñas en los años veinte. La fuerte estetización del afecto y del deseo, producida a partir del clisé, hace surgir el fantasma de la literatura, la ilusión de que no se están contando simplemente historias, sino que, en esta actividad de escritura, queda comprometido también el Arte. Sin duda, el estilo de clisé tiene su estética, y la insatisfacción que los intelectuales experimentados frente a ella no necesariamente se corresponde con un vacío de placer para sus lectores medios y populares.

Sería necesario formular todavía algunas preguntas a estas narraciones. Sus diálogos evocan los del cine argentino de los treinta y no los del teatro costumbrista urbano [15]. Desregionalizados, trabajan con un español «culto» e internacional cercano al de

[14] Véase: MIJAIL BACHTIN, *Esthétique et théorie du roman*, París, Gallimard, 1978, especialmente «Du discours romanesque», pág. 83-152.

[15] A pesar de que muchos autores, como el exitoso JOSÉ QUESADA, cuya *Vendedora de Harrods* fue un éxito, compartían con la escritura teatral o el periodismo su actividad de redactores de estas ficciones.

películas como *Tango Bar* o comedias de teléfono blanco en las que el cine argentino invertirá sus mejores afanes durante muchos años. Aspiran al «buen tono» que es, al mismo tiempo, una legítima aspiración de su público.

La ausencia de ironía (una ausencia muy evidente que da su marca a estos textos) y la limitada enciclopedia cultural puesta en juego, ponen los límites, límites también sociales, a ese buen tono que jamás alcanza ni la frivolidad ni el ingenio. El juego de palabras, la respuesta sagaz, el doble sentido brillan por su ausencia: no reposa sobre ellos la producción del valor. Como registro narrativo, la comicidad es excepcional. Antes he tratado de exponer algunas de las razones que explican este perfil, pero es curioso comprobar que estas razones no afectaban siempre a otra de las formas de textualidad popular: las letras de tango.

Si en ellas se admite el lenguaje desregionalizado de Le Pera [16], también exhiben una productividad formal y semántica que hace suponer el trabajo con zonas menos previsibles que las visitadas por las narraciones semanales. Por su proximidad narrativa con muchas de las novelistas semanales. Por su proximidad narrativa con muchas de las novelistas estudiadas, me permito transcribir *Sólo se quiere una vez* [17]:

I
La lluvia de aquella tarde
nos acercó unos momentos...
pasabas... me saludaste,
y no te reconocí...
En el hall de un gran Cinema
te cobijaste del agua,
y entonces vi con sorpresa
tu envejecido perfil
II
Al verte los zapatos tan aburridos
y aquel precioso traje que fue marrón,
las flores del sombrero envejecidas
y el zorro avergonzado de su color...
no quise creer que fueras la misma de antes
la rubia de la tienda «La Parisienne»
mi novia más querida cuando estudiante,
que incrédula decía los versos de Rubén.
Recitado:
«...Juventud, divino tesoro
te fuiste para no volver,
cuando quiero llorar no lloro,
y a veces lloro sin querer...»
I (bis)

[16] ALFREDO LE PERA, como afirma HORACIO FERRER, escribía en condiciones impuestas «por empresas que le pagaban por argumentos, por diálogos y por canciones de definido objetivo internacionalista» (*El libro del tango*, Buenos Aires, Antonio Tersol Editor, 1980, tomo III, pág. 604).

[17] *Sólo se quiere una vez* tiene letra de CLAUDIO FROLLO (seudónimo de ATWELL OCANTOS, autor de *La cautiva*, que, en 1923, fue un éxito grabado por Gardel) y música de Carlos V. G. Flores. Este tango fue grabado, primero por Gardel y luego por Floreal Ruiz, con la orquesta de Aníbal Troilo.

Resuelto corrí a tu lado
dándome cuenta de todo,
quería besar tus manos...
reconquistar tu querer...
Comprendiste mi tortura
y te alejaste sonriendo...
fue tu lección tan profunda...
...sólo se quiere una vez.

¿Qué diferencia a este tango de *La vendedora de Harrods*, una de las narraciones más exitosas, su modelo, podría decirse, clásico? La historia que cuenta el tango tiene un final que no ratifica ilusiones: la chica ha envejecido sin estridencias y su amor no tuvo un desenlace feliz. El autor trabaja sobre los medios tonos: la mirada que se arroja sobre la muchacha es a la vez realista y nostálgica, el amor se ha convertido en recuerdo y, en tanto tal, comparte el sabor de la melancolía: ni felicidad eterna, ni tragedia. En todo el corpus leído de narraciones periódicas, difícilmente se encontrarán figuras como las de este tango: la decadencia de la mujer mencionada en el pasado color del vestido, el desplazamiento de su vergüenza por la decadencia presente al zorro y a las flores del sombrero, la monotonía de una vida sin pasiones condensada en la imagen de los «zapatos tan aburridos». Con eficacia, el tango hace escritura no a partir del clisé sino de la producción de figuras, trabajo sobre lo impensado, uniendo un sentimiento conocido con una imagen nueva. Otra diferencia notable reside en el uso del intertexto: el modernismo citado explícitamente, al pie de la letra de su poeta máximo, propuesto por lo tanto como clave literaria de la historia banal, confiando en su poder evocador de literatura. En este sentido, la escritura del tango dialoga con la de Darío, pone dos superficies textuales en contacto, ilumina una con la otra, se reconoce y se diferencia.

La productividad estética de *Sólo se quiere una vez*, cuyo carácter popular es innecesario probar, reside en su capacidad de invención, en una operación sutil entre lo conocido (una historia sentimental) y lo desconocido (el sistema de figuración, y la «filosofía» del poema). Las narraciones populares sienten como suyo otro camino.

Un arte feliz. A manera de conclusión

Un arte medio, un arte a la medida de su público [18], pero también un arte que produce el efecto de «valor» [19]. Puede no poner de manifiesto una conciencia estilística «alta», pero demuestra en cambio una decidida voluntad ornamental. ¿Dónde están sus secretos? En el rechazo a la desnudez, a la «simplicidad», al «despojamiento» de la escritura, al ascetismo. Para contar sus simples y repetidas historias, estas narraciones no

[18] La idea de un arte medio está presente en la definición de MOLES del Kitsch, *op. cit.*, págs. 74-5: «Oponiéndose a la vanguardia y permaneciendo, esencialmente, arte de masas, vale decir, aceptable para la masa y propuesto a ella como sistema» y «Toda ruptura con el término medio, en el sentido de cualquier absolutismo, destruye el fenómeno Kitsch para sustituirlo por un fenómeno de belleza o fealdad».

[19] La idea de que el valor estético no reside de manera absoluta en el texto, sino en su funcionamiento social, la trabajo a partir de las consideraciones de PIERRE BOURDIEU: *La production de la croyance: contribution a une économie des biens symboliques, Actes de la Recherche,* núm. 13, febrero de 1977.

eligen un estilo simple. Eligen un estilo de clisé que garantiza la existencia de un plus. En ese plus está su estética, basada tanto en una pronunciada tipificación de personajes y situaciones como en una serie de moldes estilísticos.

Se trata, quién lo duda, de una estética sin problematicidad, antirrupturista, que combina elementos *seguros,* de ese fondo común de inversión que, sin sobresaltos crea la ilusión del valor. La seguridad es una de sus cualidades más importantes: se sabe, de antemano, qué se va a encontrar; se sabe, desde un principio, qué y cómo se va a escribir. Si una estética antirrupturista, una estética de lo conocido, no produce, para nosotros, lectores de fines del siglo XX, valor, eso no quiere decir que no haya producido valor en el horizonte de las lecturas realizadas en las primeras décadas de este siglo.

Tanto escritores como público sabían que ésta no era «gran» literatura; pero parece difícil pensar que la juzgaran despreciable. Posiblemente creyeran que existía para ellos un espacio al costado de la literatura «alta», que debía ser ocupado. Respondiendo al nivel cualitativo de la demanda social, escribían historias sentimentales, con algún toque costumbrista, y las cubrían con los ornamentos del tardorromanticismo y lo más trivial del modernismo o el decadentismo. Extraían recursos del gran fondo común de la literatura aceptable, esparciendo marcas estéticas que calificaban, al mismo tiempo, al texto y a la actividad de escribirlo o leerlo. Estas marcas avisaban al público: soy literatura, lo que usted haga conmigo es una actividad digna y, quizá, instructiva.

No habría que descartar esto último rápidamente. En efecto, estas narraciones mediocres no sólo inducían al hábito de lectura y proporcionaban un módico nivel de placer, sino que integraban un corpus literario con el cual podían practicarse destrezas y adquirir hábitos culturales. Pedagógicas [20] desde este punto de vista, las narraciones semanales no sólo enseñan su mal gusto. En un momento de conformación del público medio y popular, ellas son instrumentos culturales en sentido amplio.

¿Por qué pueden serlo? Porque, de algún modo, están cerca del mundo de su público, sin confundirse con él: practican un ideal estético reconocible pero no inalcanzable; nombran a la literatura alta, la evocan citando y utilizando sus clisés más comunes, pero no ofrecen las dificultades de esa literatura. Embellecen las trivialidades de los afectos cotidianos, descubren mundos de pasiones excepcionales, presentan un erotismo legítimo y, casi podría decirse, honesto. Moralmente, confirman el horizonte de lectura, una forma de la moral social. Al mismo tiempo, introducen en ese horizonte, el temblor de la pasión: algo que no sucede todos los días ni a todo el mundo y que, por su dimensión e intensidad puede ser dramática. Horadan la cotidianidad, para instalar allí la aventura, aunque se trate de una moderada aventura sentimental que apunta al moderado desenlace de la institución matrimonial.

Literatura de consumo es la fórmula que aparece en primer lugar. Y efectivamente lo son. En la facilidad estilística y la reiteración tópica, sin embargo, miles de lectores experimentaron un placer que, si no los enfrentaba con la dificultad ardua de la be-

[20] MOLES, *op. cit.,* pág. 77: «Una de las funciones fundamentales del Kitsch es su función pedagógica o educadora. Para llegar al 'buen gusto' el camino más simple es pasar por el 'mal gusto', mediante un proceso de depuraciones sucesivas, o sea, por el ascenso de una pirámide de calidad, paralela a la pirámide meritocrática».

lleza, para decirlo con palabras de Baudelaire, los entrenaba en la lectura de discursos. Si no los sumergía en un universo problemático y denso de contradicciones, les proporcionaba sus primeras, quizás, experiencias literarias de adolescencia o juventud. Sin duda, es un mundo irreal el de estas narraciones, pero la literatura misma es el espacio de los mundos irreales y la aceptación de esta irrealidad «sencilla» abría el acceso a otras «irrealidades». La aceptación de lo ficticio, el placer en la estetización del relato son condiciones para que otros posibles narrativos y estéticos sean aceptados. Sin duda, estas ficciones repetidas y deficientes pueden bloquear el mismo camino que han abierto. Puede suceder que un consumismo facilista se constituya en obstáculo de otras ideologías literarias y que un modelo tan aceptable de literatura se imponga como regla de gusto y configure de manera excluyente el horizonte de sus lectores. De hecho, podría decirse que sucedió lo contrario: el público nuevo no quedó indefinidamente fijado en el Imperio de los Sentimientos, sino que logró compartir este imperio con otros. Algunos de estos miles de lectores pudieron haber pasado del sentimentalismo al humanismo de Boedo, al demonismo de Arlt, al sencillismo «culto» de Fernández Moreno.

Construir un públiço, la historia de la literatura lo enseña, es una de las operaciones más complicadas de la cultura moderna. En esta perspectiva, las novelistas sentimentales pueden haber sido, más que un obstáculo, un agradable desvío o una sencilla estación para las iniciaciones.

BEATRIZ SARLO

Notas sobre *Caballo verde para la poesía*

A Alejandro Losada, in memorian

I

En el atinado y sugerente prólogo a la reimpresión anastática de *Caballo verde para la poesía* [1], el crítico holandés J. Lechner recurre a un símil oportuno: «(...) le pasa a la revista un poco lo que al caviar, a que muchos se refieren y que sólo pocos conocen.» Y continúa:

> La escasa información competente acerca de la revista quizá se explique por el hecho de que hasta la aparición de esta reedición perteneciera a la categoría de publicaciones difícilmente encontrables, pero lo más verosímil nos parece que no haya sido aún objeto de un estudio detenido y desapasionado [2].

Entre tanto, la revista ha sido objeto de un estudio desapasionado, aunque no abarcador [3]. Las razones son múltiples y complejas, pero pueden ser reducidas a tres: 1.ª Los autores abordan el análisis sin considerar las aportaciones teórico-literarias de algunas revistas significativas anteriores a *Caballo verde para la poesía;* 2.ª Dan por buenas informaciones parciales o arbitrarias [4] y aseveraciones equivocadas [5]; 3.ª Confirman *a priori,*

* Este trabajo fue presentado, con leves cambios, en un ciclo de conferencias que di en el Ateneo Popular Español de Zurich, entre septiembre y noviembre de 1978, para conmemorar el quinto aniversario de la muerte de Neruda. En dicho ciclo, que llevaba el título de «La experiencia madrileña de Neruda, su cambio de estética y su relación con España», di otras ponencias sobre la obra nerudiana, recogidas después en un amplio artículo titulado «La conversión ideológica de Neruda, su cambio de estética y su compromiso frente a España» (en prensa). Ambos trabajos estaban destinados a aparecer, con otros sobre algunos novelistas y poetas del 27, en forma de libro. Mas como el proceso va más lento de lo que imaginaba, lo público así.

[1] Glashütten im Taunus: Verlag Detlev Anvermann KG (Kraus Reprint, Nendeln-Lichtenstein), 1974.

[2] Ambas citas se encuentran en la primera plana de la «Nota preliminar» a la edición facsímil indicada, s. pág.

[3] Me refiero al trabajo de BARTOLOMÉ CANTARELLAS y EMILIO GENÉ: «Caballo verde para la poesía», en *Papeles de Son Armadans,* número 256 (julio-agosto-septiembre de 1977), págs. 5-28.

[4] CANTARELLAS y GENÉ citan (pág. 10) el testimonio de ROSALES, quien afirma, refiriéndose al manifiesto del primer número de la revista («Sobre una poesía sin pureza»): «Aquellos que lo vivimos no lo podemos olvidar. El manifiesto de Neruda tuvo un acierto extraordinario; nos confirmó en nuestras creencias a los que entonces éramos jóvenes y nos abrió perspectivas insospechadas.»

[5] Los estudiosos mallorquines ratifican (pág. 8) la afirmación de EMILIA DE ZULUETA sobre el manifiesto del número 1: «Uno de dichos editoriales, *Sobre una poesía sin pureza,* adquiere el rono de una proclama generacional que defiende los derechos a una poesía que 'en un acto de arrebato' incorpore en sí toda la experiencia humana».

sin aducir pruebas al respecto, que la revista «representa el momento crítico de la transición que se producía entre dos planteamientos radicales y opuestos; es ciertamente la revista poética que mejor cabalga entre la pureza y la revolución» (pág. 9). Cierto es que en el último capítulo del trabajo aseveran que «el grado de impureza de la revista» está, posiblemente, «muy por debajo del que se le ha atribuido» (pág. 21), pero también es verdad que sólo se limitan a «espigar algunas citas» (pág. 21), y a señalar que «la poesía comprometida no cuenta con un amplio número de poemas ni caracteriza las mejores colaboraciones» (pág. 24).

Pasemos, pues, sin más preámbulos, al análisis de los cuatro números de *Caballo verde*, aparecidos, mensualmente, entre octubre de 1935 y enero de 1936.

II

Una rápida ojeada al índice onomástico confeccionado por los editores de la reimpresión anastática muestra que, con la excepción de Alberti y Serrano Plaja [6] (que participan, respectivamente, en los números 2 y 4 y 1 y 2), todos los colaboradores aparecen en un solo número. Sorprende, pues, la alta cifra de poetas que publicaron en *Caballo verde* (28, en total, si contamos a Neruda, que, sin embargo, como sabemos, no contribuyó con poemas, sino sólo con los breves editoriales-manifiestos que preceden a cada número). No hay, por tanto, un grupo limitado de colaboradores, pues entre ellos se hallan representantes de varias generaciones, tendencias literarias y nacionalidades. Entre los españoles se encuentran, por orden alfabético, Alberti, Aleixandre, Altolaguirre, Cernuda, Rosa Chacel, García Lorca, Jorge Guillén, Miguel Hernández, Eugenio Mediano Flores, Concha Méndez, Moreno Villa, Leopoldo Panero, Prados, Serrano Plaja y José María Souvirón. Entre los no españoles hay cuatro argentinos (Miguel Angel Gómez, José González Carbalho, González Tuñón y Ricardo E. Molinari), tres chilenos (Angel Cruchaga, Luis Enrique Délano y Neruda), dos franceses (André Bernard Delons y Robert Desnos) y el ya nombrado hispanista alemán Hans Gebser. Colaboran asimismo, con un poema insignificante cada uno, A. Aragon *(sic)* y Cayetano Aparicio, ambos españoles, pero como poetas poco conocidos.

Pues bien, una vez conocidos los nombres, y sabiendo que casi todos colaboran una sola vez, podemos deducir que *Caballo verde para la poesía* es una revista de tamaño reducido; también constatamos que en ella confluyen poetas de renombre, noveles y desconocidos, que representan corrientes ideológicas y estéticas muy diferentes, por lo que carece de un «estilo común». Examinemos a continuación los casos de «poesía sin pu-

[6] Además de su poema «Himno a la tristeza» (núm. 2, págs. 30-32), CERNUDA firma —con las iniciales— un texto singular, pues su propósito es justificar no sólo su presencia, sino el sitio de honor reservado a HANS GEBSER, que colabora con un poema anacrónico y relamido, traducido por GEBSER y CERNUDA. El texto cernudiano aparece en la tapa final del número 2, y dice: «Hans Gebser ha publicado *Zehn Gedichte* y tiene en prensa actualmente *Gedichte 1934-1935*. Su nombre aparece en revistas como *Die Kolonne, Der Weisse Rabe, Der Fischzug,* y en una reducida antología, *Poetisches Taschenbuch 1935*. En unión de ROY HEWIN WINSTONE, ambos versados ampliamente en la literatura española, ha traducido al alemán los poetas del antiguo grupo Litoral, formando un volumen de poesía española contemporánea, próximo a publicarse en Berlín. L. C.» (pág. 44 de la reeedición; la edición original carecía de paginación).

reza» que han hecho suponer a numerosos críticos que *Caballo verde* era una revista que abogaba por una poesía de compromiso político.

III

El estudio sistemático de los poemas aparecidos en la revisa lleva a una conclusión perentoria: sólo los poemas de Serrano Plaja, González Tuñón y, en parte, Alberti pueden ser considerados representantes de «una poesía sin pureza», si bien más en el sentido de poesía abocada a lo colectivo o revolucionario que en la acepción estricta del manifiesto nerudiano. En el resto de las composiciones se encuentran representadas las principales corrientes poéticas de la época. Sin embargo, de la llamada poesía militante y revolucionaria hallamos sólo los poemas de Alberti, aparecidos en el número 4.

En la composición de González Tuñón, titulada, significativamente, «Poema caminando» [7], es claramente visible el recurso a elementos que aparecen con cierta frecuencia en los poemas de las *Residencias* nerudianas, y en especial en el poema «Walking around» [8]. Aludo principalmente a las construcciones verbales acompañadas del pronombre indefinido *se,* a la forma impersonal *hay* seguida de sustantivo(s), a la mención de sustantivos sin aparente relación entre sí y al recurso al polisíndeto [9]. Mas en el poema aparecen algunos elementos en neto desacuerdo con las recomendaciones poéticas del manifiesto nerudiano «Sobre una poesía sin pureza». Me refiero sobre todo al conocido pasaje «[...] sin aceptar deliberadamente nada» [10], ya que González Tuñón «acepta deliberadamente» la inclusión de algunos «ingredientes» económicos, históricos, sociales e ideológicos: la huelga general de los trabajadores del campo español (5-18 junio de 1934), la insurrección y revolución en Asturias (5-18 de octubre de 1934), la represión policial en Asturias (noviembre-diciembre de 1934), las atrocidades de los nazis, el anuncio del próximo enfrentamiento entre los grupos ideológicos antagónicos y la predicción de un futuro revolucionario:

---

[7] Núm. 1 (octubre de 1935), págs. 17-18.

[8] PABLO NERUDA: *Obras completas,* I, Buenos Aires. Editorial Losada, [3]1967, págs. 219-220.

[9] Reproduzco, para ilustrar mis afirmaciones, algunos versos: «Hay árboles viajeros, lunas que dan la hora, / espejos proyectando valles de terciopelo. / Se han visto miriñaques saludando a la entrada / de salones antiguos con los porteros muertos. / Se ha visto el eco. (...) // Hay cámaras cerradas que registran las voces / de caducos amores que yacen enterrados. / Hay alcobas vacías que se abren a la aurora / con un olor reciente de niños acostados. / Hay estatuas con frío / y pozos negros con peones ahogados. / Hay tabaco. // Hay bitácoras solas marcando rutas solas / y barcos que sublevan los marineros griegos / y barcos que descargan y cargan otras brumas (...). / Hay estrellas que atisban faros adormecidos (...) / y poetas que atran los instantes que vuelan / y eternizan los hechos y las dudas del hombre. // Hay boticas con frascos de posiciones remotas, / trastiendas sumergidas, globos azules, vasos, / y en las perchas oscuros trajes de solterona / y en el subsuelo agudos chillidos de los partos. / (...) // Hay pescados y máquinas y ferias y asesinos, / vuelos ciegos de pájaros sin alas, / trasnochados maniquíes, mingitorios / —hay petróleo— / indescifrables lunas de cemento y acuario, / imágenes insomnes de tantos velatorios. / Hay millonarios. (...)» (págs. 17-18).

[10] Refiriéndose a esta frase, J. LECHNER hace una observación acertada: «[la frase] da testimonio de hasta qué punto NERUDA se alejaba de consignas y a prioris poéticos». «Nota preliminar», s. pág.

(...)
Hay millonarios.

Se han visto marchas de hambre sobre flamantes villas
y de burgueses muertos vientres agujereados
y filas de mineros fusilados
y judías violadas y suicidios y ahorcados.

Hay caretas de gases, alarmas con incendios,
amuebladas con crímenes, motines con auroras,
bombas, espías, microbios de servicio secreto,
rumor de yataganes y de banderas rojas.

Hay bronca.

Hay la revuelta próxima que estallará de pronto
como la luz tan súbita que inventa una ventana.
Hay posibilidades para la poesía.

Hay mañana. (pág. 18)

Los dos poemas de Serrano Plaja (que corresponden a los fragmentos iniciales de su futuro libro *El hombre y el trabajo* [11]) también reflejan cierto influjo de las *Residencias* nerudianas, y de su manifiesto «Sobre una poesía sin pureza». Sin embargo, lo característico de los poemas no se encuentra en los elementos que reflejan la influencia del primer editorial de Neruda, sino, como en el poema de González Tuñón, en la *aceptación deliberada,* en la defensa e inserción de temas directamente relacionados con las labores y los oficios más humildes (tan poco estimados y valorados, desde siempre, por los poetas españoles...). Mas no se trata, evidentemente, de un canto al trabajo como mera y casta alegría, sino como «la alegría dolorosa del parto, de la creación; la alegría del esfuerzo merecido y no la frívola alegría de un deporte» [12].

Si observaba antes que en los dos fragmentos de Serrano Plaja se evidencia el influjo del manifiesto y de los poemas nerudianos, con ello no entendía insinuar que el poeta madrileño carecía de ideas concretas sobre la poesía comprometida. En un trabajo de 1934, dedicado precisamente a Juan Ramón, ya aboga, clara y decididamente, por una poesía nueva:

> (...) una poesía que, desde la ruina en que vivimos, implique necesariamente la construcción. Una poesía, en fin, que, *desde* el caos más anárquico, cante y luche por una ordenación universal

[11] ARTURO SERRANO PLAJA: *El hombre y el trabajo,* Barcelona. Ediciones Hora de España (junio de), 1938.

[12] En el prólogo a la edición citada de *El hombre y el trabajo,* pág. 11. Este prólogo, escrito en el frente de Teruel, en enero de 1938, nos da algunas claves sobre la poética de SERRANO PLAJA. Cito, para dilucidar algo más sobre su parecer sobre el tema del trabajo, un pasaje que considero bastante esclarecedor: «Cantar al trabajo como algo alegre me parece el mayor escarnio que puede hacerse a los trabajadores y ocupación digna de señoritos con alma de negreros por más que se oculten tras la demagogia política del fascismo, del espíritu, manejado como látigo de sopor para que los más se avengan a producir dividendos, *trabajando alegremente,* para los menos. Cantar la alegría del trabajo tiene que sonar en los oídos del gañán, del albañil o del poeta como un sarcasmo, si no como algo peor, como un jaleo ensordecedor y estupefaciente para que se olviden o emborrache, para que se aturdan y pierdan la conciencia de su esfuerzo, como con parecidas palabras ha dicho, certerísimamente, Antonio Machado.» *(El hombre y el trabajo, op. cit.,* págs. 10-11).

> y activamente humana. Esta poesía no puede solamente ser poética, sino que han de estar en ella latentes valores de historia y de humanidad. Y no puede, por tanto, emanar solamente de una sensibilidad poética por grande que ésta sea, sino que está en la calle, en la peor suciedad y en la mayor barbarie, latiendo proyectada hacia un horizonte claro y limpio de su propio y heroico destino [13].

Se trata, pues, como vemos, de una concepción poética que difiere, en varios puntos, del manifiesto nerudiano, que ensalza, ante todo, los «objetos en descanso», los «instrumentos del carpintero» [14], en lugar de los oficios, ascendidos por Serrano Plaja al rango de epopeya. Es verdad que el editorial de Neruda se refiere a las «diversas profesiones», pero también es cierto que esa referencia aparece precedida del verbo «salpicar» y seguida de un sintagma tan abarcador que desborda la dimensión ética:

> Así sea la poesía que buscamos, gastada como por un ácido por los deberes de la mano, penetrada por el sudor y el humo, oliente a orina y a azucena, salpicada por las diversas profesiones que se ejercen dentro y fuera de la ley (pág. 5).

Ese desbordamiento de la dimensión ética, de la norma o praxis política, tuvo consecuencias evidentes en la versión definitiva de ambos fragmentos: en la edición de *El hombre y el trabajo* aparecen con numerosas variantes o supresiones. Estos cambios se hallan en los pasajes que revelan abiertamente los consignas poéticas del manifiesto o que son ecos evidentes de las *Residencias* nerudianas. Cito, a modo de ejemplo, las estrofas con las variantes o supresiones más ilustradoras:

I

Estos son los oficios.
La voz de los trabajos es ésta.
La ley de los vecinos y labores.
La salida del sol y del sudor cansado
y el número del hambre y de los pueblos.
El síntoma del pan.
El sabor de los párpados besados.
La sangre jubilosa de partos y balidos

[13] ARTURO SERRANO PLAJA: «Homenaje a Juan Ramón», en *Frente Literario,* núm. 3 (1934), pág. 6. Citado por JUAN CANO BALLESTA: *La poesía española entre pureza y revolución (1930-1936),* Madrid. Gredos, 1972, pág. 156.

[14] «Es muy conveniente, en ciertas horas del día o de la noche, observar profundamente los objetos en descanso: las ruedas que han recorrido largas, polvorientas distancias, soportando grandes cargas vegetales o minerales, los sacos de las carbonerías, los barriles, las cestas, los mangos y asas de los instrumentos del carpintero. De ellos se desprende el contacto del hombre y de la tierra como una lección para el torturado poeta lírico. Las superficies usadas, el gasto que las manos han inflingido a las cosas, la atmósfera a menudo trágica y siempre patética de estos objetos, infunde una especie de atracción no despreciable hacia la realidad del mundo.

La confusa impureza de los seres humanos se percibe en ellos, la agrupación, uso y desuso de los materiales, las huellas del pie y los dedos, la constancia de una atmósfera humana inundando las cosas desde lo interno y lo externo.

Así sea la poesía que buscamos, gastada como por un ácido por los deberes de la mano, penetrada por el sudor y el humo, oliente a orina y a azucena, salpicada por las diversas profesiones que se ejercen dentro y fuera de la ley.» («Sobre una poesía sin pureza», en *Caballo verde para la poesía, op. cit.,* pág. 5).

y el horror de las arterias rotas.
El metro de la vida y del espanto
y del silencio el goce y de las alas.

Son oscuras materias las que ordenan.
Son hachas, son laureles, son olmos derribados,
son nubes o mujeres con mantones de lana,
son parejas de bueyes,
son palomas o estrellas de cielos inundados
las que mueve mi lengua
y tiemblan en mi pulso lentamente.

Quiero que mis palabras sepan a esparto viejo
o a superficies pulcras de metales pulidos
o a cal en los andamios, a trigo,
o a barro trabajado y a estiércol y agrios besos.
Quiero que mis palabras nazcan en donde nace
la madera y el llanto, la sangre y las violetas;
para hablar de los hombres y el balido del mundo
quiero el rincón amargo donde llora una carta abandonada,
quiero el triste sollozo que recorre los bosques,
el desgarrón oscuro de un muerto que se olvida
y el ruido de la pena mezclado con el viento
que traspasa la fiebre y el desmayo [15].

II

Estos son los oficios.
La voz de los trabajos es ésta.
La ley de los vecinos y labores.
El síntoma del pan.
La salida del sol y del sudor cansado
y el número del hambre y de los pueblos.

Son oscuras materias las que ordenan.
Son hachas, son laureles, son olmos derribados.
Son nubes o mujeres con mantones de lana.
Son parejas de bueyes las que mueve mi lengua
y tiemblan en mi pulso lentamente.

Quiero que mis palabras sepan a esparto viejo
o a superficies pulcras de metales pulidos.
Para hablar de los hombres,
para escribir el hondo y purísimo sonido de los hombres,
quiero el triste sollozo que recorre los bosques,
quiero que mis palabras nazcan en donde nacen
los golpes de dolor que se manejan
a oscuras en la vida inapelable [16].

[15] *Caballo verde para la poesía, op. cit.,* pág. 19.
[16] *El hombre y el trabajo, op. cit.,* págs. 21-22.

Constatamos, pues, que los versos suprimidos no sólo están en relación directa con los dos últimos párrafos del editorial de Neruda, sino también que en los versos se suprimen conceptos e incluso vocablos registrados en el manifiesto. Ese es el caso de los términos «sudor» (v. 4), «palomas» (v. 16) y «trigo» (v. 21), y de los pasajes claramente vinculados a juicios expresados en el editorial «Sobre una poesía sin pureza» [17], como, por ejemplo, las «violetas», el romántico «rincón amargo donde llora una carta abandonada» y «el triste sollozo» (ecos evidentes del «gastado sentimentalismo» y de la «melancolía» del manifiesto), etc. [18]

La última estrofa aparece con pocas variantes y supresiones, pero registra, sin embargo, algunas añadiduras elocuentes: «desgastadas» y «dulce» en lugar de «alejadas» y «lenta»; el añadido del verso 21 en el que aparece el término «uso», que se encuentra en el manifiesto tres veces, una de ellas precedida, según vimos en la nota 14, del afijo *des-*, que denota, como es sabido, la inversión del vocablo simple, y de los adjetivos «ardientes» y «vencidos» (que sustituyen al sustantivo «cansancio» y al sintagma aliterado «fatiga favorable»), y algunos cambios en la puntuación:

Quiero, pido, suplico palabras desgastadas
por el uso y el tiempo como los azadones,
olor resuelto a encinas
y dulce pesadumbre de músculos con sueño,
de párpados ardientes y vencidos,
para entonar dormido la voz de los arados.
Para hablar de las eras y el cemento,
para nombrar los hombres trabajando,
los hombres por su oficio,
los hombres y mujeres por sus nudos de sangre,
quiero una voz de cuerda y unas manos de pan,
para unirme al trabajo y a los besos
y al olor a cansancio merecido [19].

---

[17] «La sagrada ley del madrigal y los decretos del tacto, olfato, gusto, vista, oído, el deseo de justicia, el deseo sexual, el ruido del océano, sin excluir deliberadamente nada, sin aceptar deliberadamente nada, la entrada en la profundidad de las cosas en un acto de arrebatado amor, y el producto poesía manchado de palomas digitales, con huellas de dientes y hielo, roído tal vez levemente por el *sudor* y el *uso.* Hasta alcanzar esa dulce superficie del instrumento tocado sin descanso, esa suavidad durísima de la madera manejada, del orgulloso hierro. La *flor,* el *trigo,* el agua tienen también esa consistencia especial, ese recuerdo de un magnífico tacto.

Y no olvidemos nunca la *melancolía,* el gastado *sentimentalismo,* perfectos frutos impuros de maravillosa calidad olvidada, dejados atrás por el frenético libresco: la luz de la luna, el cisne en el anochecer, 'corazón mío' son sin duda lo poético elemental e imprescindible. Quien huye del mal gusto cae en el hielo.» («Sobre una poesía sin pureza», en *Caballo verde para la poesía, op. cit.,* pág. 5). Los subrayados son míos.

[18] Más adelante, cuando estudie algunos aspectos de los cuatro manifiestos nerudianos, me referiré más despacio a los conceptos opuestos.

[19] *El hombre y el trabajo, op. cit.,* pág. 22. Añado, para facilitar el cotejo, la versión publicada en la revista: «Quiero, pido, suplico palabras alejadas, / olor resuelto a encinas, / ese lenguaje amargo, salado, de las algas / y lenta pesadumbre de párpado y cansancio; / de músculos con sueño, fatiga favorable, / para entonar, dormido, la voz de los arados, / para hablar de las eras y el cemento, / para nombrar los hombres trabajando, / los hombres por su oficio, / los hombres y mujeres por sus nudos de sangre, / quiero una voz de cuerda y unas manos de pan / para unirme al trabajo y a los besos / y al olor a cansancio merecido.» (pág. 20.)

En el segundo poema aparecido en el número 2 hay también algunas variantes y numerosas supresiones (los 105 versos quedan reducidos, en la edición definitiva, a 66). Mas en este caso, huelga el comentario de variantes, supresiones y añadidos, ya que los resultados coinciden fundamentalmente con los datos enumerados anteriormente. Cabe señalar empero que en la versión definitiva han sido suprimidos algunos casos de polisíndeto y buena parte de las numerosas formas impersonales «hay», elementos estilísticos, como hemos visto, de la poesía nerudiana [20].

Ya he dicho que la primera publicación de Alberti en *Caballo verde* apareció en el número 2. Se trata del soneto «El toro de la muerte», dedicado a la memoria de su buen amigo el torero Sánchez Mejías, y es, por tanto, elegíaco. Su segunda contribución, aparecida en el último número de la revista, consta de cuatro sonetos, reunidos bajo los títulos de «El terror y el confidente» y «Perro rabioso» (págs. 74-75), e integrados más tarde en el libro *Nuestra diaria palabra* (Madrid: Ediciones Héroe, 1936). Estos cuatro poemas son, con los antes señalados de González Tuñón y Serrano Plaja, los únicos poemas «impuros» publicados en *Caballo verde para la poesía.* De los sonetos de Alberti, el que mayor grado de «impureza» presenta es el cuarto:

Mordido en el talón rueda el dinero,
y se retuerce ya en su sepultura,
con la Iglesia y el hambre, la locura
del juez, del militar y del banquero.

Mordida y por el mismo derrotero
va la familia, llaga que supura,
en una interminable calentura
jugo de muladar y estercolero.

[20] Como no es mi intención referirme a las relaciones entre NERUDA y SERRANO PLAJA, remito al lector interesado a las obras de NERUDA: *Confieso que he vivido. Memorias,* Barcelona. Seix Barral, [2]1978, pág. 166 y *Para nacer he nacido,* Barcelona. Seix Barral, 1978, págs. 71, 76 y 77-78.

En carta a MANUEL AZNAR, desde Santa Bárbara (18-I-1978), SERRANO PLAJA apunta al respecto algunos datos interesantes: «Ulteriormente llega a España Pablo Neruda. Con él, la relación fue más compleja. Si por un lado, su *Residencia en la tierra* me dejó literalmente deslumbrado, por otra parte, en términos políticos, sus actitudes me parecían pueriles y anarquistoides. Con todo, cuando funda su revista *Caballo verde para la poesía,* publiqué yo en ella *Estos son los oficios* que, de verdad, inicia lo que haya de bueno o malo de una poesía que, para bien o para mal, habrá ya de ser mi *propia* poesía», en MANUEL AZNAR SOLER: *II Congreso Internacional de Escritores Antifascistas (1937). Pensamiento literario y compromiso fascista de la inteligencia española republicana,* Barcelona. Laia, 1978, pág. 234. Para más información al respecto, cfr., por ejemplo, las memorias de ALBERTI, de las que reproduzco, para ilustrar a la vez la relación entre ALBERTI y NERUDA, este pasaje: «Una noche de invierno —llovía de verdad—, un libro, un raro manuscrito vino a dar a mis manos. (...) El título: *Residencia en la tierra.* El autor: Pablo Neruda, un poeta chileno apenas conocido entre nosotros. Me lo traía Alfredo Condón, secretario de la Embajada de Chile, amigo mío por Bebé y Carlos Morla, ministro consejero de esa misma Embajada, muy amigos también de García Lorca. Desde su primera lectura, me sorprendieron y admiraron aquellos poemas, tan lejos del acento y el clima de nuestra poesía. Supe que Neruda era cónsul en Java, donde vivía muy solo, escribiendo cartas desesperadas, distanciado del mundo y de su propio idioma. Paseé el libro por todo Madrid. No hubo tertulia literaria que no lo conociera, adhiriéndose ya a mi entusiasmo José Herrera Petere, Arturo Serrano Plaja, Luis Felipe Vivanco y otros jóvenes escritores nacientes.» (RAFAEL ALBERTI: *La arboleda perdida. Memorias,* Barcelona. Seix Barral, [5]1978, págs. 293-294).

Huele a rabia, a saliva, a gente seca,
contaminando un humo corrompido
la luz que ya no alumbra, que defeca.

El cadáver del tiempo está podrido,
y sólo veo una espantable mueca,
una garganta rota, un pie mordido [21].

Se trata, como vemos, de un claro ejemplo de poesía militante o revolucionaria.

El poema de Emilio Prados, «Negación del viaje (Fragmento)» [22] carece, sin embargo (contrariamente a lo que podría esperar, dada la fecha de publicación) de intención política [23].

IV

El análisis de los cuatro breves textos en prosa que preceden a los poemas publicados en la revista lleva asimismo a una conclusión precisa: los famosos manifiestos nerudianos carecen de una teoría poética coherente y determinada. Además, el cacareado sintagma (que no *concepto)* de «poesía sin pureza» excluía, precisamente, la poesía militante o revolucionaria, pues en su «programa» quedaba claramente establecido, como hemos visto, no «aceptar deliberadamente nada». ¿Por qué, entonces, suscitaron esos manifiestos animadas polémicas? Las razones son complejas, sobre todo si consideramos que algunos de los novelistas del 27 no sólo habían introducido y aplicado, hacía casi una década, las nuevas teorías estéticas de las literaturas europeas de avanzada [24], sino que incluso habían hecho aportaciones teóricas considerables [25]. Además, cuando Neruda escribía sus manifiestos, los novelistas del nuevo realismo evidenciaban en sus obras una politización progresiva [26] (en algunos casos incluso un dogmatismo intransigente) [27], algunos de los poetas publicaban poesía militante y revolucionaria [28]y existían varias revistas político-literarias de alto nivel teórico y de evidente sig-

---

[21] *Caballo verde para la poesía, op. cit.,* pág. 75.

[22] Sorprendentemente, este poema no aparece en la edición de las *Poesías completas* de PRADOS (México. Aguilar, 1976), preparada y prologada por CARLOS BLANCO AGUINAGA y ANTONIO CARREIRA.

[23] LECHNER opina que el poema encierra cierto compromiso implícito: «La *Negación a un viaje (fragmento),* de EMILIO PRADOS, que sigue inmediatamente al prólogo del núm. 3, no ofrece un compromiso explícito; el compromiso, si lo hay, consiste más bien en la voluntad del poeta de negarse a emprender el viaje a aquella isla de Citeres que sería el abandono del dolor y de la miseria de su tiempo, la huída a regiones más apacibles y felices, y la determinación que formula al final del poema: 'No abandono estas playas'. 'Playas' en su doble sentido de base natural para la planta de los pies de aquel malagueño, el mundo auténtico a que pertenece, su tierra y patria, a la vez que frontera y límite de un tiempo doloroso que parece haber llegado a su paroxismo, desde donde mira intensamente en busca de salvación.» JAN LECHNER: *El compromiso en la poesía española del siglo XX,* I, Leiden. Universitaire Pers, 1968, pág. 101.

[24] Pienso, sobre todo, en el grupo de la revista *Post-Guerra* (1927-28) y de Ediciones Oriente.

[25] Cfr., por ejemplo, JOSÉ DÍAZ FERNÁNDEZ: *El nuevo romanticismo. Polémica de arte, política y literatura,* Madrid. Zeus, 1930.

[26] Me refiero principalmente a JOSÉ DÍAZ FERNÁNDEZ, JOAQUÍN ARDERÍUS, CÉSAR M. ARCONADA, ANDRÉS CARRANQUE DE RÍOS y RAMÓN J. SENDER, entre otros.

[27] Cfr. al respecto las novelas de ARDERÍUS, ARCONADA y SENDER aparecidas entre 1932 y 1935.

[28] Pienso, evidentemente, en ALBERTI y PRADOS, pero también en JOSÉ ANTONIO BALBONTÍN, que se

no izquierdista [29]. Pero veamos en qué consiste la célebre «poética nerudiana de la impureza».

Se habrá notado que mi insistencia, en las páginas precedentes, en la frase «sin excluir deliberadamente nada, sin aceptar deliberadamente nada», no respondía exclusivamente a mi deseo de subrayar que el poeta debía renunciar, según la recomendación del manifiesto, a la poesía revolucionaria o de consigna, sino también a mi propósito de anticipar alguna de las parejas antinómicas unidas generalmente por conjunciones copulativas - hay sólo un caso de conjunción disyuntiva - del que consta el manifiesto.

Veamos cuáles son las otras antinomias más visibles (los subrayados son míos) «ciertas horas del *día* o de la *noche»;* «los objetos *en descanso:* las ruedas que *han recorrido* largas (...) distancias»; *«uso y desuso* de los materiales»; «las cosas desde lo *interno* y lo *externo»;* «oliente a *orina* y a *azucena»;* «profesiones (...) *dentro* y *fuera* de la ley»; *«sueños, vigilia»;* «declaraciones de *amor* y de *odio»; «creencias* políticas, *negaciones, dudas, afirmaciones»; «suavidad durísima»* [30]. ¿Qué podemos deducir de estos ejemplos? 1.° Que en la poética proclamada por Neruda cabía todo, menos la poesía revolucionaria o de consigna. 2.° Que las parejas antinómicas tenían el fin de expandir el espacio de la percepción e incursión poéticas. En suma, una poética que Díaz Fernández [31], Arconada [32], Antonio Espina, Balbontín, Sender [33], Francisco Pina [34], Alberti, Prados y otros intelectuales de la generación del 27 venían reivindicando y practicando desde hacía tiempo, en algunos casos además ampliada por la llamada explícita a la politización del escritor español.

Se ha afirmado, asimismo, con frecuencia —olvidando, precisamente, que la revista publicaba sólo poemas, que éstos eran, en su gran mayoría, de signo intimista (hemos visto que las únicas excepciones son las aportaciones poéticas de Alberti, González Tuñón y Serrano Plaja), que era una publicación destinada a «la inmensa mayoría» [35]

---

adelantó a ambos en la teorización de la poesía comprometida. Cfr. sus artículos en las revistas *Post-Guerra* y *Nueva España* (1930-31) y sus libros de poemas *Inquietudes* (Madrid. Imprenta Hispánica, 1925) y *Romancero del pueblo* (Madrid. Imprenta Juan de Pueyo, 1931).

[29] Cfr., entre otras, *Leviatán* (1934-36), *Nueva Cultura* (1935-37), *Octubre* (1933-34), *Orto* (1932-34) y *Tensor* (1935).

[30] Aquí se trata, evidentemente, de un caso de oxímoron, y no de antinomia. En cuanto a las definiciones de ambos términos, cfr., por ejemplo, FERNANDO LÁZARO CARRETER: *Diccionario de términos filológicos,* Madrid. Gredos, [3]1974.

[31] Cfr., por ejemplo, además del volumen citado en la nota 25, sus ensayos «Acerca del arte nuevo» *(Post-Guerra,* núm. 4, septiembre de 1927) y «Literatura de izquierda: el hombre y la masa» *(Política,* 3 de octubre de 1935).

[32] Cfr., sobre todo, sus ensayos «¿Qué es la vanguardia?» (*La Gaceta Literaria,* 15 de junio de 1930) y «Quince años de literatura española» *(Octubre,* núm. 1, junio-julio de 1933), págs. 3-7.

[33] Pienso principalmente en *Teatro de masas* (Valencia. Orto, 1932), «La cultura española en la ilegalidad» *(Tensor,* núms. 1-2, agosto de 1935) y en los numerosos artículos aparecidos en *La Libertad,* entre 1930 y 1935. Cfr. asimismo los ensayos «El novelista y las masas» *(Leviatán,* núm. 24, mayo de 1936, págs. 31-32) y «El teatro nuevo» *(Leviatán,* núm. 25, junio de 1936, págs. 45-52).

[34] Me refiero sobre todo a algunos de los artículos recogidos en *Escritores y pueblo,* Valencia: Gonzalo Julián, 1930.

[35] *Nueva España,* la revista de avance más importante de su época, que aspiraba a ser el «órgano de enlace de la generación de 1930 y el más avanzado de las izquierdas españolas», alcanzó una tirada de 40.000 ejemplares en su segundo número. Se vendía en quioscos y librerías y se enviaba a los abonados a domicilio. El precio era de 35 cts. por ejemplar. *Caballo verde para la poesía,* sin embargo, se vendía sólo en algunas librerías, al precio de 2,50 pts. Sobre *Nueva España,* cfr. el prólogo de VÍCTOR FUENTES a *El blocao,* de DÍAZ



Neruda con García Lorca.

y que sus inquietudes eran predominantemente estéticas — que *Caballo verde para la poesía* contribuyó decisivamente en el proceso de «rehumanización» de la literatura española de la preguerra.

Se trata, evidentemente, de un error indudable, ya que dicho proceso se había iniciado en torno a 1928, con las novelas de Díaz Fernández y Julián Zugazagoitia [36]. Lo que debía ser la «vuelta a lo humano» y a «lo vital» había sido formulado cuidadosamente en *El nuevo romanticismo,* el libro ensayístico de Díaz Fernández que definía, clara e incondicionalmente, un programa de acción artístico-literario y político que dejó evidentes e inconfundibles huellas en la literatura española de los últimos dos años de la Monarquía y, sobre todo, de los primeros años de la República. Su influencia en la literatura española es, sin duda, equiparable a la desplegada por otras dos obras señeras de la década de los veinte: *La deshumanización del arte* (1925), de Ortega y Gasset, y *Literaturas europeas de vanguardia* (1925), de Guillermo de Torre.

La reivindicación nerudiana de la «melancolía» y del «gastado sentimentalismo», en los que se perciben netamente los elementos románticos, también había sido formulada en *El nuevo romanticismo* [37] (¡repárese en el título!). Díaz Fernández era, evidentemente, más explícito. Según Díaz Fernández, el «nuevo romanticismo» haría «un arte para la vida, no una vida para el arte», y ajustaría «sus formas nuevas de expresión a las nuevas inquietudes del pensamiento» (pág. 50). Además, los nuevos románticos volverían al hombre, y escucharían el «rumor de su conciencia» (pág. 49) [38].

FERNÁNDEZ, Madrid: Turner, 1975, pág. 13. Por lo que a la distribución de *Caballo verde* se refiere, es acaso ilustradora la cita de un pasaje del comentario aparecido en el número 4 de *Hoja literaria,* de Barcelona: «(...) afirmamos no conocer al *Caballo verde para la poesía,* recientemente aparecido en Madrid. Y no lo conocemos porque aún no ha llegado a Barcelona. Dos meses —apareció en octubre— es mucho tiempo para no haber cubierto, aun a paso de burro cojitranco, la distancia que media entre Madrid y Barcelona. ¿Es que se trata de un caballo de ruedo taurino que para que atraiga la querencia del toro ha sido pintado de verde? No lo creemos. El *Caballo Verde,* raro ejemplar de la fauna americana, es a lo que parece, un joven magnífico potranco de dos meses de edad que corretea por las letras españolas, como por un corral de caliente y húmedo estiércol. Entonces, ¿por qué no está aquí ya, entre nosotros, luciendo su fina estampa entre andaluza y americana? ¿Teme al mar? ¿Teme que el mar —el mar griego y romano— le despinte y descubra que se trata de un viejo mulo, más que su padre?» Citado por Ricardo Gullón en la nota 2 de su esclarecedor trabajo «Relaciones Pablo Neruda, Juan Ramón Jiménez», en *Hispanic Review,* núm. 39 (abril de 1971), págs. 141-166. Aquí pág. 148.

Enrique Montero aporta asimismo algunas cifras sobre los precios de algunas revistas madrileñas que pueden servirnos de parangón: «*Octubre* aparece en el caro papel cuché que se presta perfectamente para reproducciones fotográficas. (...) Sin embargo, el precio es mínimo para una publicación de tal presentación y alcance. *Hoja literaria* impresa en pobre papel y aproximadamente con la tercera parte de páginas de un número normal de *Octubre,* salía en su número de junio del 33 justamente a la mitad de precio, 25 cts. Los 50 cts. del número están en la misma línea de *Consignas,* librito de 32 páginas que apareció a 40 cts. La revista de Piqueras, *Nuestro Cinema* que en un principio había salido a 1 pta. en su época de radicalización proletaria que se manifiesta en especial con el número 13, octubre del 33, reduce el precio a 50 cts. para confesadamente tener mayor alcance. Las revistas populares ilustradas tenían un precio entre 25 cts. *(Crónica)* y 30 cts. *(Mundo Gráfico).* Las revistas institucionalizadas como *Revista de Occidente* y *Cruz y Raya* salían a 3,50 y 3 ptas., respectivamente. («*Octubre:* revelación de una revista mítica», en *Octubre. Escritores y artistas revolucionarios,* Vadjuz: Topos Verlag, 1977, pág. XVII, reimpresión facsímil.) RAMÓN JIMÉNEZ», en *Hispanic Review.*

[36] Para más detalles, cfr. PABLO GIL CASADO: *La novela social española,* Barcelona: Seix Barral, ^{2}1973, y EUGENIO G. DE NORA: *La novela española contemporánea* (1927-1939), II, Madrid. Gredos, ^{2}1973.

[37] Cfr. sobre todo las páginas 47-50 de la edición citada (Madrid: Zeus, 1930).

[38] Para más detalles, cfr. también las páginas 39, 42, 61-62, 73, 77, 81-84, 93-94 y 209.

El segundo manifiesto —titulado significativamente «Los temas»— Neruda reincide en la trascendencia de la dimensión sentimental de la poesía (evidenciada, sobre todo, mediante el vocablo «corazón», que aparece cinco veces en el breve texto del manifiesto), señala la soledad, el olvido y la tristeza del oficio del poeta: «El poeta vestido de luto escribe temblorosamente muy solitario». Se diría que en este manifiesto Neruda *camina sin rumbo,* como si se tratara de un segundo «Walking around» (pese a que en el texto en prosa los *notarios* pasan a ser *abogados,* los *pájaros de color de azufre* aparecen en forma de *luciérnaga* que deshace *en polvo ardiendo su cola fosfórea,* el *golpe de oreja* a la monja se convierte en *golpe de mano* a los cantos del corazón, etc.», de una segunda disgregación del yo estético mediante las percepciones y los vislumbres amontonados sin orden y vínculos aparentes. En este editorial [39] habla el Neruda melancólico, desilusionado y solitario de la primera y segunda *Residencia en la tierra.* El «Canto a las madres de los milicianos», su primer poema abiertamente comprometido [40], surgiría sólo tras la desesperadora y alucinante experiencia de los primeros meses de la guerra civil y de la defensa de Madrid. Todos los otros poemas que integran la sección IV de la tercera *Residencia en la tierra,* surgieron en París o en su viaje de regreso a Chile [41].

«Conducta y poesía», el manifiesto que abre el número 3 de *Caballo verde* carece, como el anterior, de relevancia teórica. Aparecen, evidentemente, algunas constataciones y alusiones personales que pueden dar pie a disquisiciones más o menos oportunas (las tribulaciones de los poetas, el odio que se emplaza en la poesía, la edad, el desaliento y la indolencia del artista, las indirectas a Juan Ramón Jiménez [42], el vaticinio del relevo definitivo de la «poesía pura» [43], por la «impura» [44], de la que perdurará lo que «fue escrito con sangre para ser escuchado por la sangre», etc.), pero su

---

[39] «Hacia el camino del nocturno extiende los dedos la grave estatua férrea de estatura implacable. Los cantos sin consulta, las manifestaciones del corazón corren con ansiedad a su dominio: la poderosa estrella polar, el alhelí planetario, las grandes sombras invaden el azul.

El espacio, la magnitud herida se avecinan. No lo frecuentan los miserables hijos de las capacidades y del tiempo a tiempo. Mientras la infinita luciérnaga deshace en polvo ardiendo su cola fosfórea, los estudiantes de la tierra, los seguros geógrafos, los empresarios se deciden a dormir. Los abogados, los destinatarios.

Solo solamente algún cazador aprisionado en medio de los bosques agobiado de aluminio celestial, estrellado por furiosas estrellas, solemnemente levanta la mano enguantada y se golpea el sitio del corazón.

El sitio del corazón nos pertenece. Solo solamente desde allí, con auxilio de la negra noche, del otoño desierto, salen, al golpe de la mano, los cantos del corazón.

Como lava o tinieblas, como temblor bestial, como campanada sin rumbo, la poesía mete las manos en el miedo, en las angustias, en las enfermedades del corazón. Siempre existen afuera las grandes decoraciones que imponen la soledad y el olvido: árboles, estrellas. El poeta vestido de luto escribe temblorosamente muy solitario.» («Los temas», en *Caballo verde para la poesía,* núm. 2, noviembre de 1935, pág. 29.)

[40] Apareció, sin firma, en *El Mono Azul,* núm. 5 (24 de septiembre de 1936, pág. 2). Este poema forma parte, como es sabido, de *España en el corazón* (1937).

[41] Neruda abandonó Madrid a primeros de noviembre de 1936. Se instaló, tras una breve estancia en Valencia, en París, de donde salió el 10 de octubre de 1937 camino de Chile, donde llegó el 7 de noviembre. El 13 de noviembre de 1937 apareció, en Santiago (ediciones Ercilla), *España en el corazón.* Cfr. «Cronología de Pablo Neruda» en sus *Obras completas,* I, Buenos Aires. Losada, [3]1967, págs. 9-21.

[42] Cfr. el artículo citado de RICARDO GULLÓN: «Relaciones Pablo Neruda, Juan Ramón Jiménez».

[43] «(...) y la pequeña rosa vuelve a su delicada tumba de corola.»

[44] «La piedra que han mordido el légamo y la angustia florece de pronto con estruendo de mar.»

tono es esencialmente personal, de invectivas contra los poetas de minoría [45] y sus adeptos, y no contra sus teorías [46].

El editorial del número 4 lleva las iniciales y las fechas de nacimiento y muerte de Gustavo Adolfo Bécquer. Se trata de un texto en homenaje a Bécquer y sin relación directa con los tres precedentes.

V

Antes de referirme a las polémicas más sonadas en torno a los manifiestos nerudianos, es acaso oportuno comentar brevemente el poema de Moreno Villa y dedicar un breve párrafo a las diversas formas métricas de los poemas publicados en la revista.

Moreno Villa publica, en el número 4, un poema titulado «Cartas sin correo». Consta de tres fragmentos y es una respuesta a los editoriales de Neruda, además de una exposición de su poética. Consciente de que su parecer no va a contar con la estima del destinatario (el folleto, dice, está «destinado a dormir en algún rincón»), Moreno Villa declara que su memoria es selectiva («borrar, quemar, suprimir es forzoso»), por lo que su paleta poética es «reducida», aunque no «flaca ni esquelética»: elimina y guarda «para no morir asfixiado por las [cosas] vulgares».

> (...)te escribo, amigo, en este folleto
> destinado a dormir en algún rincón.
> Quiero hablarte de mi memoria.
> Unos dicen que es flaca, otros que nula.
> Todos yerran. Es eliminativa.
> De los animales que llevo vistos en mi existencia,
> borro millares, me quedo con una docena;
> de las flores que he visto, igual.
> Y de los hombres, pueblos, costumbres,
> pinturas, libros y leyes.
> Hasta de la paleta o del arco iris elimino y guardo.
> Recuerdo y uso el verde, el ocre, las tierras,
> el blanco y el negro.
> ¿Paleta pobre? No. Reducida.
> Manejada bien, da lo que se quiera.

---

[45] «(...) vemos cada día al miserable ser humano defendiendo su miserable tesoro de persona preferida?»

[46] «Cuando el tiempo nos va comiendo con su cotidiano decisivo relámpago, y las actividades fundadas, las confianzas, la fe ciega se precipitan y la elevación del poeta tiende a caer como el m ás triste nácar escupido, nos preguntamos si ha llegado ya la hora de envilecernos.

¿Es el poder de la edad o es, tal vez, la inercia que hace retroceder las frutas en el borde mismo del corazón, o tal vez lo 'artístico' se apodera del poeta y en vez del canto salobre que las profundas olas deben hacer saltar, vemos cada día al miserable ser humano defendiendo su miserable tesoro de persona preferida?

¡Ay, el tiempo avanza con ceniza, con aire y con agua! La piedra que han mordido el légamo y la angustia florece de pronto con estruendo de mar, y la pequeña rosa vuelve a su delicada tumba de corola. El tiempo laca y desenvuelve ordena y continúa.

Y entonces, ¿qué queda de las pequeñas podredumbres, de las pequeñas conspiraciones del silencio, de los pequeños fríos sucios de la hostilidad? Nada, y en la casa de la poesía no permanece nada, sino lo que fue escrito con sangre par ser escuchado por la sangre.» («Conducta y poesía», en *Caballo verde para la poesía,* núm. 3, diciembre de 1935, pág. 49.)

Como en los casos anteriores, transcribo el texto sin corregir las erratas.

Borrar, quemar, suprimir es forzoso.
No por demagogia, por ley natural.
Tú borras la vida de tus antepasados
aunque salves a alguno;
quemas el oxígeno de la sangre para vivir;
suprimes los detritus de tu casa:
muebles viejos, cosas rotas, mondaduras de cocina.
(...)
Mi memoria no es flaca ni esquelética,
es, sencillamente, memoria.
Salón sin muros, con nada dentro tangible.
Un olor, una proporción, un acento, un grito.
Cosas de este jaez son sus objetos manejables (págs. 70-81).

En el segundo fragmento, Moreno Villa evoca y elogia la «variedad del Parnaso» español, que, para bien de sus cantadores (que pueden ser todos: el «botones» y el magistrado, «la cendolilla y la dama de alcurnia»), «es un Parnaso abundante» y «suculento». ***Abundante*** porque la posibilidad de elección es casi ilimitada (hay frutos domésticos y exóticos, suntuosos y humildes: «manzanas, tomates, piñas, cebollas (...), bellotas y calabazas»); ***suculento*** porque «parece un cap de frutas y vino espumoso», en el que confluyen, conservando cada uno su propio estilo y sabor, los grandes vates españoles y «algún adjunto americano» (nótese la alusión a Neruda). Opina, en fin, que hay que catar y paladear las frutas que nos brinda cada vate y que será «bobo quien se cierre a tanto sabor». Termina corroborando la frase nerudiana «sin excluir debidamente nada», pero precisando que «no hay buen cap sin fino champaña» (es decir, si falta la «poesía pura»).

Sobre la variedad del Parnaso,
vale la pena detenerse.
Hay quien la considera nefasta.
Yo le aseguro que para bien del «botones», de la cocinera, el magistrado, el político,
la cendolilla y la dama de alcurnia
lo conveniente es un Parnaso abundante
donde elegir manzanas, tomates, piñas,
cebollas, pepinos, brevas, bellotas y calabazas.
Se comprende que no a toda hora
guste el hombre de comer piña.
Y a su vez tampoco es posible
que reduzca su paladar al pimiento.
Nuestro Parnaso actual es suculento.
Parece un «cap» de frutas y vino espumoso.
En él acusa sus sabores Juan Ramón,
Federico, Jorge, Antonio y Manuel,
Pedro, Manolo, Rafael, Luis,
y algún adjunto americano.
Te aseguro que es delicioso
paladear lo que tiene de piña este vate,
lo que tiene de naranja este otro,
y encontrar, en fin, de cada uno
lo albaricocado, almendrado, manzanesco,
perista, platánico y uval.

Es bobo quien se cierra a tanto sabor,
quien se excluya y se contente con una guinda.
Tú, buen amigo, tendrás en tu huerta poética
todos los frutales y todas las hortalizas.
Pero te recomiendo una cosa: no olvides
que no hay un buen «cap» sin fino champagna (págs. 71-72).

En el tercer fragmento se percibe un tono entre serio y jososo-satírico. Serio por lo que tiene de autobiográfico y de responsabilidad social (es decir, como señala Cano Ballesta, los «dos ejes fundamentales» de la poética de *Salón sin muros)* [47]: su «profesión de archivero y la ocupación del pitillo» [48]. Satírico por las alusiones a un tema «desatendido» (y ello no por haber sido *excluido/aceptado deliberadamente* o, mucho menos, debido a su insignificancia) por los cultivadores de la *poesía sin pureza:* todavía no se ha cantado nada, asevera, «de las carreteras en noche oscura», que constituyen «hoy por hoy, lo mejor de un paisaje»:

Te digo que desde Petrarca,
primer oteador y catador del paisaje,
se cantó mucho, pero nada
de las carreteras en noche oscura.
Y, hoy por hoy, lo mejor de un paisaje
son las pistas recién acabadas.
(...)
Te aseguro que cantaría
las carreteras en noche oscura
si mi profesión de archivero y la ocupación del pitillo
no me hubieran rebajado tanto de tono (pág. 72).

Paso ahora al párrafo anunciado sobre la métrica [49]. El recuento de las colaboraciones poéticas en *Caballo verde para la poesía* ofrece los resultados siguientes:

Poemas publicados en los 4 números: 32.
Sonetos (4 de Alberti, 1 de Guillén y 1 de Chacel): 7.
Romance: 1.
Poemas en verso libre o verso blanco: 24.

---

[47] De *Salón sin muros* (Madrid; Héroe, 1936), el libro a que pertenecen estos fragmentos, dice JUAN CANO BALLESTA: «Está escrito en un tono y lenguaje que, aligerado del peso de la tradición, vuela libre y sin trabas. No sujeto a normas retóricas ni lógicas, gira en torno a dos ejes fundamentales: la autobiografía y el tema social o político.» (En *La poesía española entre pureza y revolución, op. cit.,* págs. 180-181.)

[48] La referencia a la «ocupación del pitillo» corresponde también, como la noticia de su profesión, a la verdad. En sus memorias hay muchos pasajes que lo confiman. Cito uno del cap. XX («En México»): «Los estados de depresión que atravesé desde el año 39 han sido numerosos y grandes, aunque he tratado de disimularlos. Pasé por varios médicos (...). Lo único positivo que hallaron los médicos fue que el hígado está algo crecido (cosa que no me extraña, con los años que tiene) y que la bronquitis del fumador se había convertido en aguda a principios del año 43.» (José Moreno Villa: *Vida en claro. Autobiografía,* México-Madrid: FCE, 1976, pág. 260.)

[49] No es este el lugar para comentar, siquiera brevemente, otros poemas, si bien la glosa pondría de manifiesto elementos que, además de corroborar mis asertos y conclusiones, evidenciarían que la mayoría de los colaboradores de la revista no tenían en cuenta la «poética» promulgada por Neruda. Ni qué decir tiene que este es el caso de *todos* los poetas españoles del grupo del 27, de Moreno Villa y de los dos poetas franceses.

Sonetos = 21,875 por 100.
Romance = 3,125 por 100.
Total de poemas con métrica tradicional [50] = 25 por 100.

En cuanto a la asignación del marbete «poesía impura» en el sentido nerudiano, ya he señalado que los únicos poemas que merecen el calificativo son tres (los dos de Serrano Plaja y el de González Tuñón). También he indicado que cuatro de los sonetos de Alberti pertenecen a la llamada poesía militante o revolucionaria, y que el poema de Moreno Villa es una respuesta a Neruda y, a la vez, una declaración de su propio concepto de poesía. El resto de los poemas son predominantemente de corte reflexivo, anímico y hermético [51]; algunos son, incluso, de claro cuño purista [52].

VI

Ricardo Gullón ha aportado, en su documentada crónica de las relaciones Jiménez-Neruda, testimonios desconocidos y relevantes para la comprensión del embrollado contexto de esas relaciones. Gullón transcribe el esbozo —hasta entonces inédito— de un comentario de Jiménez sobre Neruda. En dicho esbozo apunta Juan Ramón: «Mi influencia en él [Neruda] / 20 canciones de amor / Poemas míos de Laberinto y Estío / (...) Su poema Tagor - J.R.J.» [53] La mención de Tagore alude a un artículo de Huidobro aparecido, en noviembre de 1934, en la revista chilena *Pro.* Huidobro acusaba a Neruda de plagiario y probaba que su poema 16 de *Veinte poemas de amor y una canción desesperada era una versión versificada del poema 30 de El jardinero* tagoreano, cuya versión española habían hecho Zenobia Camprubí y J. R. Jiménez. Al parecer, en los círculos literarios madrileños se comentó profusamente el artículo y se hicieron bromas sobre Neruda, que había sufrido un segundo revés por su fallido intento de publicar algunos poemas en la *Revista de Occidente.* A raíz de estos acontecimientos, los poetas que habían firmado la carta de adhesión a Neruda (debida a la iniciativa de García

[50] Téngase en cuenta que los 32 poemas, 2 (los de Desnos y Delons) están escritos en francés. Es decir: el 26,66 por 100 de los poemas en español presentan una métrica tradicional.

[51] Es decir, que son, con palabras de Neruda, «manifestaciones del corazón» (núm. 2), pero desconectadas de los «objetos» (de los que «se desprende el contacto del hombre y de la tierra como una lección para el torturado poeta lírico») y de su «atmósfera a menudo trágica y siempre patética» que «infunde una especie de atracción no despreciable hacia la realidad del mundo» (núm. 1). Cito, a modo de ejemplo esclarecedor, unos versos de «Yo sé...», el poema de CONCHA MÉNDEZ: «Yo sé que a nadie importa lo que tengo, / como a nadie le importa que el mundo se deshaga. / Una uña que vive, yo sé que a nadie importa, / ni siquiera a la mano que de adorno la lleva. // Mas aunque sé de sobra que a nadie importa nada, / y en todo caso hay tanto que de hablar tantas veces, / (...) quiero hablar de mí, sola, / frente al mundo distante, / porque llevo en mis ríos la sangre que me riega / y una voluntad mía me lleva adonde quiero. // Yo sé que a nadie importa / el que tenga una vida salida de mi vida, / con ojos que me ven y labios que me ríen.» (Pág. 53.)

[52] En el soneto de ROSA CHACEL aparece incluso el vocablo «puro» en el último terceto: «En su escondido sésamo seguro / custodia el grifo de la fantasía / de hirviente manantial el fuego puro». (Pág. 81).

El poema de GEBSER se titula «La rosa», pese a los términos «objeto», «cosa» (ambos en el v. 4) y «cosas» (v. 7). El soneto de GUILLÉN es también un ejemplo de «poesía pura».

[53] RICARDO GULLÓN: «Relaciones Pablo Neruda, Juan Ramón Jiménez», *op. cit.,* pág. 143.

[54] Sabido es que, en la segunda edición de *Veinte poemas de amor* (1934), Neruda confesó que su poema era, efectivamente, una paráfrasis del de Tagore. En la edición que manejo, el poema va precedido por la frase «Paráfrasis a R. Tagore».

Lorca [55] y Alberti) promovieron la publicación privada de los «Tres cantos materiales». Juan Ramón no se encontraba entre los firmantes de la carta:

> La acusación de Huidobro se difundió por Madrid, y un grupo de escritores españoles preparó una carta de adhesión al acusado que Juan Ramón y Juan Larrea se negaron a firmar, no queriendo inmiscuirse en el caso. Además, la *Revista de Occidente*, presentada probablemente por su secretario, Fernando Vela, se negó a publicar unos poemas de Neruda; ese rechazo determinó el que los amigos españoles del poeta dieran otra forma a su adhesión preparando una edición privada de los «Tres cantos materiales», que incluía una breve declaración en la que se reconocían «poetas y admiradores del joven escritor americano», y le reiteraban su admiración. En esa declaración nada se refiere, directa o indirectamente, a Juan Ramón Jiménez, ni puede leerse como respuesta a su actitud. De hecho, Lorca y Alberti, promotores del homenaje, hubieran deseado que la firmase el autor de *Platero*. En una declaración *por*, no una declaración *contra*, y quien sienta la compulsión de leerla contra alguien, hará mejor en recordar el folleto de Huidobro y la negativa de la *Revista de Occidente* [56].

A partir de 1935, las relaciones entre Jiménez y Neruda empeoraron, debido a las bromas telefónicas que éste y sus amigos cantaban a aquél (a quien cantaban «coplas soeces») y a las indirectas de Juan Ramón en los editoriales de *Caballo verde*.

Vemos, pues, que los editoriales nerudianos respondían más a la descripción de su propia poesía y a sus deseos de desquite [57]que a una teoría poética concreta.

Cano Ballesta ha reunido y comentado, en el capítulo V de su libro [58], varios textos esclarecedores y curiosos sobre la polémica en torno a la «poesía impura». No es, pues, pertinente que vuelva a ocuparme de ellos. Si cabe señalar, sin embargo, antes de referirme brevemente a dos revistas de la posguerra, un texto de Gil-Albert, que interviene en la polémica desde las páginas de *Nueva Cultura* [59]. Ni que decir tiene que el poeta alicantino se declara en favor de los defensores de la «poesía impura», pues cree que la «pura» huye de lo caótico, lo que «es hoy, más que nunca, huir de lo vivo como formas reales de la opresividad» (pág. 4). Sin embargo, a continuación apunta que el

---

[55] GULLÓN cita un pasaje referido por Pablo de Rokha: se trata de una supuesta carta de Juan Larrea a Huidobro, en la que, según Rokha, «le contaba las correrías y las peripecias del fiel García Lorca, de puerta en puerta por Madrid adentro, suplicándoles su adhesión a Pablo, al cual herían los venablos envenenados que le metían sus enemigos. Parece que Jiménez (y aquello me lo comentó [a Rokha] en Washington) no accedió a firmar la proclama, ni Larrea tampoco, por lo cual la comparsa del lírida se dedicó a insultarlos por teléfono. «(Ricardo Gullón: «Relaciones Pablo Nerudo —Juan Ramón Jiménez», *op. cit.*, pág. 145.

[56] RICARDO GULLÓN: «Relaciones Pablo Neruda - Juan Ramón Jiménez», *op. cit.*, pág. 144.

[57] Pese a la reconciliación oficial entre Juan Ramón y Neruda (a raíz de la muerte de Miguel Hernández: Neruda, entonces cónsul general de Chile en México, comunicó a Juan Ramón la muerte del poeta de Orihuela y le envió copia de un documento confidencial), sorprenden las mordaces observaciones del poeta chileno sobre el español: «A don Antonio Machado lo vi varias veces sentado en su café con su traje negro de notario, muy callado y discreto, dulce y severo como árbol viejo de España. Por cierto que el maldiciente Juan Ramón Jiménez, viejo niño diabólico de la poesía, decía de él, de don Antonio, que éste iba siempre lleno de cenizas y que en los bolsillos sólo guardaba colillas.»; «La criatura era la Poesía que iba de viaje con su *Caballo Verde*. La revista publicó el primer nuevo poema de Miguel Hernández, y naturalmente los de Federico, Cernuda, Aleixandre, Guillén (el bueno: el español). Juan Ramón Jiménez, neurótico, novecentista, seguía lanzándome dardos dominicales.» Ambas citas proceden de *Confieso que he vivido*, *op. cit.*, pág. 270.

[58] «La batalla en torno a la poesía pura», en *La poesía española entre pureza y revolución*, *op. cit.*, págs. 201-227.

[59] JUAN GIL-ALBERT: «Palabras actuales a los poetas», en *Nueva Cultura*, núm. 9 (diciembre de 1935), págs. 4-5 (págs. 136-137 de la reimpresión de Topos Verlag, Vaduz: 1977).

primer manifiesto nerudiano «defraudó» a los valencianos por dejarlos «estacionados en la contemplación táctil de tanta belleza material», y se declara en desacuerdo con el pasaje «sin aceptar deliberadamente nada», pues la coyuntura histórica y los «hechos sociales» («considerados tendenciosamente antipoéticos») pasan por momentos sumamente difíciles:

> Sin embargo, en ese no aceptar deliberadamente, descubrimos un foco de peligro que nos inquieta. En efecto, ya en el Congreso de escritores de París para defensa de la cultura, se oyó una voz de alarma. Luis Aragón, surrealista en su tiempo (...) dirigía a sus antiguos compañeros de inspiración llamadas enérgicas e imperiosas. ¿Hasta cuándo —venía a decirles— os estaréis contemplando las cosas en sí mismas? ¿Acaso ese cúmulo de tactos humanos que alegáis para ellas, no están en iguales proporciones en el hacha bárbara de los nazis, y en la verga policíaca de las S. A.? (...) Fijémonos más bien en la índole de los objetos que les atraen y les instan: las ruedas de los carros, los barriles, las cestas, los instrumentos del carpintero... No basta así dicho, y el peligro subsiste. Porque veamos, ¿no ha pasado ya el período de las obtusas desorientaciones y las angustias desoladas que trajera consigo el vacilante organismo burgués? ¿No hemos visto en estos últimos veinte años cómo emergía el oriente europeo renovando el sol, ignoramos aún si las avanzadas de un mundo prodigioso, o la plenitud viva de cuánto la humanidad iba en el transcurso de los tiempos guardando en sus arcas de sensatez y belleza? ¿No sabemos ya con una certeza en crudo, inseparable de los hechos, una certeza —no verdad filosófica— que nos ha sacudido de manera directa, por vía poética podríamos decir, dónde se ocultan los germinadores de guerras y, de qué lado viven los prosélitos de la paz? Y si asomamos los ojos a nuestro país, ¿la claridad no ha inundado también sus dominios hoscos? ¿No estallan como la luz los considerados tendenciosamente antipoéticos «hechos sociales»? Pues si todo esto tan patente y tremendo que viene sucediéndonos existe, ¿por qué no aceptarlo, aún deliberadamente? ¿No hay algo ya, de humano y colectivo sobre la tierra, con que el poeta pueda identificarse, sin que tema por ello bastardear ese acto de arrebatado amor hacia la profundidad de las cosas? (págs. 4-5.)

Gil-Albert proclama, por tanto, una poesía comprometida y revolucionaria. Por eso rememora el conocido párrafo de Machado [60], y tilda a los editoriales nerudianos de carecer de una posición política clara y progresista [61].

Ello no impide, sin embargo, que en las posguerra, los poetas y poetastros que fundaron la revista *Garcilaso* (1943-1946) se refiriesen a *Caballo verde* para declararse en desacuerdo con su primer manifiesto: sabían, por haberlo vivido casi desde dentro, que

[60] «De cuanto se hace hoy en el mundo, lo más grande es el trabajo de Rusia, porque Rusia trabaja para emancipar al hombre, a todos los hombres, de cuanto es servidumbre en el trabajo. Y esto es lo único que merece cantarse en nuestros días. Y acaso lo único que puede cantar.» Este pasaje apareció en el artículo «Sobre una lírica comunista, que pudiera venir de Rusia», en *Octubre*, núm. 6 (abril de 1934), pág. 4. Pertenece a *Juan de Mairena*. (Pág. 148 de la reimpresión de Topos Verlag, 1977.)

[61] Así se explica que en *Nueva Poesía* (la revista sevillana que, en octubre de 1935, abre la polémica, con su manifiesto «Hacia lo puro de la Poesía»), colabore algún poeta que participaba también en *Caballo Verde*. Cito al respecto un breve pasaje aparecido en la revista zaragozana *Noreste*: «Miguel Pérez Ferrero, desde su página de "Heraldo" comenta la polémica con la ligereza característica en estos trabajos periodísticos y dice lo que no debió decir: que los colaboradores de "Nueva Poesía" se han colocado frente a los de "Caballo Verde", cuando el manifiesto que aparece en aquella revista va suscrito por los editores y los nombres de éstos aparecen en la misma página.
O sea, que no hay por qué atribuir a los colaboradores de "N. P.", entre los cuales se encuentra Jorge Guillén, Pedro Pérez Clotet y Serat y Casas, una actitud adoptada, exclusivamente, por los editores de la misma. A ruego de un colaborador que no ha visto atendido su deseo de rectificación en dicho periódico rectificamos aquí la información de Miguel Pérez Ferrero.» En *Noreste*, núm. 12 (otoño de 1935), sin página ni firma.

las preocupaciones de la revista habían sido predominantemente estéticas, pero no ignoraban que su campo de acción poética se distendía hasta lindar con la poesía comprometida. Cito un pasaje del editorial del número 1 (mayo de 1943), que lleva por título el mismo lema de la contraportada de la revista: «Siempre ha llevado y lleva Garcilaso.»

> En el cuarto centenario de su muerte (1536) ha comenzado de nuevo la hegemonía literaria de Garcilaso. Murió militarmente como ha comenzado nuestra presencia creadora. (...) No ignoramos que el tiempo nos limita en un sistema de coordenadas y que la actitud, la voz y el ritmo son siempre producto de la circunstancia nacional. Por ello tenemos la seguridad suficiente para alzar, con propósito trascendente, nuestra obra, mejor que como pasquín, como diapasón de lo que estimamos ha de ser la Poesía actual.
>
> Y al escribir esto recordamos singularmente aquel manifiesto de *Caballo verde para la poesía* publicado en 1935 «sobre una poesía sin pureza», ecléctico y con pretensiones de audaz; definitivamente equivocado en su concepto fina: «Quien huye del mal gusto, cae en el hielo».

Jesús Revuelta (fundador, con García Nieto, Jesús Juan Garcés, Pedro de Lorenzo y Romero Moliner, de *Garcilaso),* autor, según Fanny Rubio, del editorial anónimo citado, vuelve a referirse, en un artículo aparecido en *Informaciones* (31-III-1944), a *Caballo Verde* para aseverar que era «una ganga heterogénea de sociología, demagogia y colectivismo, donde habían de amalgamarse el arte al servicio del pueblo, y (...) la consigna de la función estatal de las Bellas Artes» [62].

Antonio González de Lama, fundador, como es sabido, con Eugenio de Nora, Victoriano Crémer y otros, de la revista *Espadaña* leonesa (1940-1950) [63], anticipada en *Cisneros* (1943-1951), a petición de Nora (entonces director de la sección literaria de la revista que editaba el Colegio Mayor Cisneros de Madrid), una especie de primer manifiesto «espadañista». El título y el colofón del artículo encerraban incluso una clara alusión a un pema de Alberti: «Si Garcilaso volviera, yo no sería su escudero, aunque buen caballero era.» [64]

Sería acaso oportuno recordar cómo y por qué razones fueron surgiendo en *Cisneros, Corcel* (1942-1949) y otras revistas las manifestaciones de desacuerdo con las ideas y declaraciones poéticas de *Garcilaso,* pero eso desbordaría ampliamente el marco de nuestro tema. Baste con señalar que el debate entre ambos grupos era, como ha apuntado Nora, «el de la inacabable controversia entre poesía elusiva, halagadora, formalista, elaborada por poetas-artífices, y poesía de contenidos, comprometida, expresionista, patética: concorde (pensábamos todos) al tiempo en que vivamos». En el caso concreto de la creación poética se trataba, y sigo remitiéndome a Nora, «de romper (ellos) [los garcilasistas] o de enlazar (nosotros) [los espadañistas] con las corrientes centrales de la generación o grupo del 27 (en cuanto aquellos poetas habían rebasado ya su arranque inicial «puro», gongoriano y neocultista, para adquirir un caudal en profundidad,

[62] Citado por FANNY RUBIO: *Las revistas poéticas españolas (1939-1975),* Madrid: Ediciones Turner, 1976, págs. 116-117.

[63] Sobre el historial y el significado de la revista, cfr. EUGENIO DE NORA: «Espadaña, 30 años después», uno de los prólogos a la reedición facsímil de *Espadaña. Revista de Poesía y Crítica,* León: Espadaña Editorial, 1978, págs. IX-XVIII.

[64] Este trabajo de GONZÁLEZ DE LAMA, aparecido en el número 6 de *Cisneros* (1943), está incluido en la edición facsímil de *Espadaña,* págs. XXXIII-XXXV. Cito por esta edición.

fecundado por el todavía encendido crisol suprarrealista, en lo que entonces eran los libros últimos de Aleixandre, Cernuda, Alberti, Alonso, Neruda, el Lorca póstumo y los poemas de la guerra y de la cárcel —sólo muy fragmentariamente conocidos— de Miguel Hernández» [65].

Constatamos, pues que en la inmediata posguerra seguía en pie la vieja discusión «poesía pura» *vs.* «poesía impura», aunque ahora, claro, ampliada, en el campo de los defensores de la segunda, por los múltiples y trágicos elementos políticos, históricos, económicos e ideológico-estéticos que habían surgido de la guerra civil.

Vuelvo al artículo de González de Lama para transcribir sólo algunos de los pasajes más pertinentes, que además huelgan de todo comentario adicional:

> Tengo ante mí cuatro números de una nueva revista de poesía, nombrada «Garcilaso» y apellidada «Juventud creadora». No es mal signo Garcilaso para presidir el zodíaco de la poesía juvenil; exige y da; es norma y, a la vez, acicate. Y buen apellido es también el de «Juventud creadora», pues toda poesía es creación y más si esa poesía es o quiere ser juvenil. (...)
>
> Dos líneas aparecían ya entonces [antes de la guerra], rectas y definidas, tiradas al porvenir: una que pudiéramos llamar romántica (por llamarla de algún modo), que era la salida natural del superrealismo. Podía verse mantenida, después del libro *Sobre los ángeles,* por Vicente Aleixandre o Luis Cernuda. La otra, clasicista (por llamarla de alguna manera), de entronque tradicional (Garcilaso, Góngora), podía observarse en algunos versos de Jorge Guillén y, sobre todo, de Gerardo Diego: pudor y asepsia emocional, cuidado exquisito de una forma selectísima, retorno a la estrofa y a las sílabas contadas. (...)
>
> Pues bien, al cabo de siete años afloran las mismas tendencias, se dibujan idénticos panoramas. Siguen la plurivalencia de Gerardo Diego, el neoclasicismo de Luis Rosales o Luis Felipe Vivanco, el barroquismo sevillano de Adriano del Valle. Ateniéndonos sólo a *Garcilaso* vemos allí la prolongación de esas dos líneas, en forma borrosa y apagada. Los poetas que la escriben son todos jóvenes, demasiado jóvenes quizá.
>
> (...)
>
> ¿Y qué es lo que estos jóvenes prefieren? A primera vista se ve que casi todos se inclinan a la métrica tradicional; miden los versos y los encajan en estrofas regulares. Hay octosílabos, endecasílabos, alejandrinos. Hay romances, liras, décimas. Y sonetos, muchos sonetos, demasiados sonetos.
>
> (...)
>
> Por eso, es apetecible hallar en la poesía moderna un poco menos de forma y un poco más de vida. Menos metáforas y más gritos. Menos perfección estilística y más vibración anímica. Vida, vida, vida. Que sin vida, todo está muerto. (Axioma de Perogrullo.)
>
> La tendencia romántica, que tiene entre nosotros un excelente cultivador y maestro en Aleixandre, está bastante olvidada en *Garcilaso.* (...) Se ve que los colaboradores de la Revista son todos universitarios, hombres de formación clásica, de abundante lectura y poca espontaneidad. Y a la juventud le conviene ser un poco romántica, un poco rebelde. Debe tener más de espontánea que de reflexiva, más vida que forma, más poética que retórica.
>
> (...)
>
> Y lo que falta es la espuela que aligere corceles poéticos que irrumpan, piafantes y briosos, en el campo excesivamente florido de nuestra poesía. Si Garcilaso volviera, yo no sería su escudero, aunque buen caballero era [66].

Espadaña se caracterizó, desde un principio, por su firme voluntad de enlazar con la poesía comprometida de la preguerra y de ofrecer nuevos valores poéticos que fue-

[65] EUGENIO DE NORA: «Espadaña, 30 años después» *op. cit.,* pág. X.
[66] ANTONIO G. DE LAMA: «Si Garcilaso volviera», en *Espadaña, op. cit.,* págs. XXXIII-XXXV.

sen una alternativa verdadera a la poesía formalista imperante. En sus páginas aparecen varias notas (debidas principalmente a la pluma de Nora) sobre la rehumanización de la poesía [67], en clara polémica con quienes «quisieran una poesía deshumanizada (...), alejada de todas las impurezas de la realidad» (núm. 29, pág. 621, de la citada edición facsímil). En el artículo «Poesía en la calle» (núm. 40, pág. 844), Nora hace una proclama con todas las consecuencias: combate el formalismo, el esteticismo, la musicalidad y la retórica inocua, la metáfora caprichosa y altisonante en la que no confluyen significante y significado. Postula, por tanto, el retorno al núcleo vivo de la creación poética en cuanto reflejo y expresión de la situación concreta del hombre español de la posguerra: un ser angustiado, desamparado, privado de la libertad —millares de veces, incluso, de la vida— y del sustento inmediado; inseguro siempre. Se postula, en definitiva, una primacía de los contenidos, del sentimiento y del sentido esencial, provenientes, justamente, del dinamismo centrípeto de las «cosas» de la vida. Una poesía, en suma, en la que el predominio sentimental y racionalista fuese de la mano de la imagen expresiva, de la musicalidad y de la forma, pero siento esta última pareja sólo un instrumento al servicio de lo anterior.

Se trata, como vemos, de una formulación teórica de la poesía que coincide en casi todos los aspectos con los últimos libros de Alberti, Cernuda, Hernández, Aleixandre, Prados, Dámaso Alonso y Neruda. Pero del Neruda de la *Tercera residencia* (1935-1945) y de los poemas de las «Alturas de Macchu Picchu», luego incorporados al *Canto general* (1946), publicado anónimo y de forma clandestina en Madrid [68], «Explico algunas cosas», el conocido poema nerudiano de *España en el corazón*. De ahí que *Espadaña* publicase, pese a la censura franquista, algunos poemas de Neruda [69], el manifiesto [70] del número 3 de *Caballo verde*, varios fragmentos de una reciente conferencia en Buenos Aires [71], anuncios [72], ofreciendo sus obras, y el poema de Celaya «Pablo Neruda» [73], ade-

[67] Cfr., por ejemplo, los editoriales de los números 29 (1974) y 34 (1948).

[68] Este libro ha vuelto a reeditarse —con algunos errores—, con prólogo de FANNY RUBIO, en Pamplona: Peralta Ediciones, 1978 (poesía Hiperión).

[69] «Invocación» y «Cómo era España», de *España en el corazón* (núm. 25, págs. 556-557) y «Alturas de Macchu Picchu», de *Canto General* (núm. 30, págs. 637-639).

[70] Núm. 30 (1947), pág. 637. Es significativo el hecho de que los espadañistas antepongan al texto nerudiano el término «ahora»: «Ahora, cuando el tiempo nos va comiendo...»

[71] Núm. 44 (1950), págs. 925-927. Este resumen aparece en la sección titulada «Textos no clásicos», y va precedida de una nota esclarecedora: «(...) Tanto debido al enfoque de nuestra atención, como por otros motivos fáciles de comprender, reducimos el texto a los párrafos que directamente se refieren a problemas artísticos, o sea, a la actual ética y estética literaria del poeta.
Como contraste, o como complemento frente a la actitud de muchos escritores españoles de dentro y fuera de España, y teniendo en cuenta la imposibilidad de una difusión directa y completa de sus palabras, esperamos queden justificadas y se nos disculpen, tanto la reproducción de lo publicado como su fragmentación inevitable.»(pág. 925)

[72] Cfr., por ejemplo, las págs. 604, 689, 740 y 821. Transcribo uno de los anuncios: «La Administración de ESPADAÑA dispone de algunas Colecciones de la Obra Completa de Pablo Neruda, publicada por la Editorial "Cruz del Sur", de Santiago de Chile. Se han recibido, hasta ahora, los siguientes títulos: "La Canción de la Fiesta", "Crepusculario", "El hondero entusiasta", "Tentativa del hombre infinito". "El habitante y su esperanza" y "Anillos"; y se nos anuncia el envío de "20 poemas de amor" y "Las furias y las Penas", todos los cuales serviremos a quienes soliciten la suscripción, así como el resto de la Obra, según vaya apareciendo.» (pág. 689.)

[73] Núm. 46 (1950), págs. 972-974. Celaya traduce (y dedica la traducción a Neruda) dos poemas de Louis Aragón: «La caja de mariposas» y «España en el corazón» (de *Los regalos*), núm. 36 (1948), pág. 749.

lantándose al *Canto personal. Carta perdida a Pablo Neruda,* de Leopoldo Panero [74], la conocida réplica al *Canto general* del poeta chileno.

Neruda, se hallaba indudablemente entre los maestros de los poetas comprometidos de la posguerra, para quienes era, con Alberti, Vallejo, León Felipe y, en parte, Cernuda, uno de los principales representantes de la «poesía impura». Pero se trataba, insisto, del Neruda del canto social y colectivo, del poeta civil, cuya primera manifestación es *España en el corazón.* Huelga decir que los más jóvenes de los poetas comprometidos de la inmediata posguerra conocía *Caballo verde* sólo de oídas, y que muchos imaginaban que la poesía revolucionaria de la *Tercera residencia* tenía sus orígenes en el primer manifiesto de la revista. Sin embargo, los primeros cambios en la poesía nerudiana se registran tras el comienzo de la guerra civil. El tiempo, la dificultad de acceder a los textos, la dictadura franquista, la idealización y el ensalzamiento de la riqueza cultural de las años de la República por las nuevas generaciones de la posguerra mixtificaron y confundieron algunos aspectos de la realidad. Neruda había ido adquiriendo, como Antonio Machado, León Felipe, Alberti y otros, una especie de aureola mítica, sin duda merecida, pero también derivada en parte de su militancia política [75].

JOSÉ MANUEL LÓPEZ DE ABIADA

---

[74] Madrid: Ediciones del Instituto de Cultura Hispánica, 1953 (2.ª ed. 1956). Como la obra y la biografía de Panero son bastante conocidas, me limito a recordar que tuvo varios cargos oficiales importantes durante la posguerra, y que con el *Canto personal* obtuvo, en 1953, el Premio Nacional de Poesía José Antonio Primo de Rivera.

[75] Entre tanto, he publicado algunos trabajos relacionados con este tema. Me permito, para los interesados, señalar los principales: *José Díaz Fernández: narrador, crítico, periodista y político,* Bellinzona: Casagrande, 1980; «Semblanza de José Venegas, hombres clave en la promoción y difusión de la cultura durante el quinquenio 1927-32», en *Revista de historia moderna y contemporánea,* 8 (noviembre de 1981), págs. 29-42; «José Díaz Fernández: la superación del vanguardismo», en *Los Cuadernos del Norte,* 11 (enero-febrero de 1982), págs. 56-65; «La poesía como testimonio en Eugenio de Nora», en *Letras de Deusto,* 12, núm. 23 (enero-junio de 1982), págs. 137-159; «Poesía y compromiso político: acercamiento a la obra de José Antonio Balbontín», en *Insula,* 432 (noviembre de 1982), págs. 13-14; «Acercamiento al grupo editorial de "Post-Guerra" (1927-28)», en *Iberoromania* (Tübingen), 17 N. F. (1983), págs. 42-65; «*La Venus mecánica:* de la literatura de vanguardia a la literatura de avanzada», en José Díaz Fernández: *La Venus mecánica,* Introducción, edición y notas de José Manuel López de Abiada, Barcelona: Laia, 1983, págs. 5-30; José Antonio Balbontín: *Antología poética (1910-1975),* Edición y prólogo de José Manuel López de Abiada, Madrid: José Esteban, 1983; «De la vanguardia deshumanizada al nuevo realismo. Notas sobre "El nuevo romanticismo" y la novela española (1923-1932)», en *Versants* (Fribourg), 5 (1983), págs. 139-154: «De escritores silenciados y manuales de literatura: en torno a los novelistas marginados de la genración del 27», en *De los romances-villancico a la poesía de Claudio Rodríguez. 22 ensayos sobre las literaturas española e hispanoamericana en homenaje a Gustav Siebenmann,* Edición de José Manuel López de Abiada y Augusta López Bernasocchi, Madrid: José Esteban, 1984, págs. 213-252.

el GRILLO de papel



gris es toda teoría y verde el árbol de oro de la vida - GOETHE

Año 1, Nº 1 — Octubre de 1959 $ 10 m/n.



escena de "Heroica" (ver reportaje a Stawinski, pág. 15)

ABELARDO CASTILLO

EL MARICA

Escucháme, César. Yo no sé por dónde andarás ahora. Nunca más volviste a hablarme y, después de aquellas vacaciones, hasta te fuiste del colegio. No sé por dónde andarás, pero cómo me gustaría que leyeras esto. Sí. Porque hay cosas que uno las lleva guardadas, adentro, apretadas en lo más hondo. En la vergüenza. Y las lleva toda la vida. Pero de golpe, un día —esta noche, por ejemplo— uno siente que tiene necesidad de contárselas a alguien. Oíme. De golpe yo siento que tengo que decírtelo. Escucháme, César.

Vos eras raro. Uno de esos pibes que no pueden orinar si hay otro en el baño. En el balneario, yo me acuerdo, nunca te desnudabas delante de nosotros. A ellos les daba risa, y a mí también, un poco —para qué voy a negártelo—, pero yo te comprendía.

—Déjenlo, ché. Cada uno es como es...

Y nosotros éramos medio bárbaros. Vos no. Vos, cuando entraste a primer año, venías de un colegio de curas. San Pedro, para vos, era algo así como Brobdignac. No te gustaba subir a los árboles; ni correr carreras hacia abajo, entre los garabatos de la barranca; ni

(continúa en pág. 6)

SUMARIO

1

Primera página del primer número de El Grillo de Papel

Revistas argentinas del compromiso sartreano (1959-1983)

Abordar las revistas literarias de un período posibilita adentrarse en segmentos determinantes de la actividad cultural característica del mismo. Su constitución, trayectoria y ocaso brindan información privilegiada acerca de grupos, formas de opinar, valoraciones, revaloraciones y repudios dentro de la herencia cultural específica; una radiografía de tendencias o matices ideológicos en el marco del campo intelectual completo, sin la cual cualquier historia literaria resulta empobrecidamente lineal y descarnada.

Las revistas argentinas revisadas en este trabajo —*El grillo de papel*, *El escarabajo de oro*, *Tiempos Modernos* y *El Ornitorrinco*— cubren un largo período y más bien definen una modalidad, vigente a través de un cuarto de siglo para sus promotores —el escritor Abelardo Castillo y la narradora que con mayor tesón lo ha secundado, Liliana Heker— y, es claro, para un círculo de lectores. Tal modalidad surge de una adaptación a las circunstancias locales del «compromiso» teorizado y practicado a su manera por el intelectual francés Jean-Paul Sartre, desde que el tomo II de *Situations (¿Qué es la literatura?)* fuera traducido por Aurora Bernárdez, en 1950, para la editorial Losada y suscitara un acolorado debate en cenáculos, cafés e incluso aulas porteñas.

Sería exagerado, sin embargo, limitar a ese aspecto la existencia de las mencionadas publicaciones, aunque con tal criterio hayan enfrentado coyunturas políticas adversas, como las dictaduras del general Juan Carlos Onganía y sus sucesores, hasta 1972, así como la particularmente sangrienta y represora que enlutó nuestra historia reciente (1976-1983). A la luz de tales sucesos, cobra significación lo que podemos calificar de prolongado y fecundo diálogo de las mismas con un escritor argentino cuya repercusión nacional e internacional se consolida en esos mismos años. Nos referimos a Julio Cortázar, quien, autoexiliado en Francia, representó una modalidad del «compromiso» —tras una primera juventud esteticista, que lo acercó a *Sur*— con la que se sintieron identificados, por ejemplo en el entusiasmo que les despertara la revolución castrista en Cuba o la ira ante la intervención armada norteamericana en Santo Domingo. Pero, al cabo, esa situación de «delegado» a distancia de los intereses populares latinoamericanos se volvió insostenible, sobre todo cuando una malintencionada campaña pretendió convertir a *todos* los intelectuales que no abandonaron el país luego del golpe militar de 1976 en «colaboradores» del régimen, cuando muchos de ellos contribuían, de uno u otro modo, a la resistencia que iría minando, junto con otros factores, como la desdichada intervención en Malvinas, el poder autoritario armado.

En fin, en la década del '60, cuando se configura el discurso periódico de estas publicaciones, estuvo signada por la «coexistencia pacífica» entre las grandes potencias mundiales —Estados Unidos y la URSS—, por una nueva actitud norteamericana ha-

cia América Latina, cuyo primer paso fue la Alianza para el Progreso de Kennedy, por la consecuente expansión al sur del continente de las corporaciones transnacionales, basada en la existencia y funcionamiento de medios de comunicación capaces de actuar a través de grandes distancias y diversas culturas. En el campo socialista, aquel acercamiento, signado por la entrevista Kennedy-Kruschev en Camp David (1959), desencadenó el conflicto chino-soviético, el cual produjo, a su vez, una reacomodación del comunismo europeo.

La mayor sensibilidad hacia los problemas comunes con el resto del continente americano, la firme denuncia ante los casos de intervención desembozada de Estados Unidos en el mismo y cierta preocupación por los efectos de los medios masivos de comunicación, traslucen en sus páginas un afán de dar respuesta a las nuevas condiciones imperantes; así como, en otro plano, la descalificación estética del realismo socialista y el acercamiento al revisionismo europeo antistalinista, que comenzaba a cuestionar el dogmatismo artístico sostenido hasta entonces por las izquierdas, señala una posición vigilante e inteligente respecto de los planes concertados, por encima de las carátulas ideológicas opuestas, en detrimento de los países periféricos.

1. Dos apuestas testimoniales: *El grillo de papel* y *El escarabajo de oro*

Cada década histórica de la Argentina contemporánea está signada por acontecimientos políticos que se corresponden en el quehacer literario. El período 1950-1960 se quiebra en dos por la llamada Revolución libertadora (1955) que pone fin al gobierno peronista, el cual había sido resistido en general tanto por los intelectuales de derecha como de izquierda. Hasta este momento, la revista literaria por antonomasia, desde 1931, es *Sur,* que incluye entre sus responsables a importantes figuras —Victoria Ocampo, Jorge Luis Borges, Eduardo Mallea, etc.— y está entroncada con el liberalismo de la cultura oficial. Ninguna revista parece competir con ella desde la izquierda hasta que en 1953 *Contorno* [1] preanuncia nuevas búsquedas y lenguajes. El grupo estaba integrado, fundamentalmente, por universitarios «fubistas» [2] marcados por la lectura del marxismo que proponen Sartre y su revista *Les Temps Modernes.*

En 1956 aparece *Ficción,* revista-libro que está sustentada por la editorial Goyanarte. Es una publicación liberal de izquierda cuya presencia física puede competir con el liberalismo oficialista de *Sur.* Pero es *Gaceta Literaria* (1956-1960), dirigida por Pedro

[1] Bajo la dirección de Ismael y David Viñas, *Contorno* abarcó diez números hasta abril de 1959. Para una mayor información, se puede consultar *La modernización de la crítica. La revista «Contorno»,* en *La historia de la literatura argentina* (*Capítulo* 122). Buenos Aires, 1981.

[2] Adjetivo derivado de FUBA (Federación Universitaria de Buenos Aires), institución que surge como resultado de la Reforma universitaria de 1918. Adoptó una posición francamente opositora entre 1943-1955, defendiendo la autonomía universitaria y otros principios liberales frente al estatismo peronista y la actuación de grupos nacionalistas clericales en el manejo de la Universidad. Los estudiantes de Filosofía y Letras que hicieron la revista *Centro* (1953-1957) pasaron luego casi enteramente a *Contorno* y uno de sus responsables, Ismael Viñas, fue Secretario de la Intervención a la Universidad Nacional de Buenos Aires ordenada por el gobierno *de facto.*

G. Orgambide y Roberto Hosne, la que opera a modo de corte en el estilo de las revistas literarias de Buenos Aires. Revelador de la aspiración de llegar a un público menos especializado, su formato es el de la revista-kiosco, con fotografías, dibujos y caricaturas. De esta forma, el humor irrumpe en la tradicional seriedad de las revistas literarias argentinas.

En octubre de 1959, la propuesta de *El grillo de papel* reúne a un grupo de intelectuales, algunos de los cuales como Arnoldo Liberman, se desprenden de *Gaceta Literaria* por motivos políticos. Bajo el epígrafe de Goethe: «Gris es toda teoría y verde el árbol de oro de la vida», esta revista, cuyo primer consejo directivo estuvo constituido por el mencionado Liberman, Abelardo Castillo, Oscar Castello y Víctor E. García, enmarca su tarea en una izquierda divergente del Partido Comunista argentino. El nombre de la revista es un homenaje a Conrado Nalé Roxlo quien, en su poema «El grillo», construye una metáfora magnífica del oficio poético.

El 5 de noviembre de 1960, al ser clausurada la editorial e imprenta Stilcograf por la nefasta censura que padece crónicamente la cultura argentina, quedan fuera de circulación *El grillo de papel, Gaceta Literaria* y *Airón.* Unos meses después —mayo/junio de 1961— *El Escarabajo de Oro* se constituye en la continuación de *El Grillo* bajo la misma dirección. El nombre de *El Escarabajo de Oro* —sugerido por Ernesto Sábato— testimonia la admiración y el reconocimiento que la revista tributa al genial Edgar Allan Poe.

El Grillo y *El Escarabajo* continúan la línea de «revista-kiosco», diagramación ágil con fotos, dibujos y caricaturas, títulos en colores y, a partir de la última, el formato se hace más manuable al reducirse a veinte por veintisiete centímetros. La tapa incluye siempre el epígrafe y en algunos casos el sumario y fotos o dibujos; en otros, el anuncio de las notas más importantes y el comienzo de alguna nota central; y en unos pocos números, sólo un dibujo o una foto a modo de ilustración pertinente.

Ambas publicaciones incluyen un editorial, reportajes a autores argentinos y extranjeros, sean escritores, pintores, directores de teatro y de cine. Las producciones cinematográfica y teatral, la música moderna, el jazz y la plástica ocupan su lugar. Y en una o dos páginas, las «Grillerías» (en algún momento llamadas «Bicherías»), «la sección más personalizada» de la revista, encierra comentarios breves, muchos de ellos de franco tono irónico y burlón, notas, citas, referencias varias. Algunos números van acompañados por reproducciones de plásticos argentinos.

El editorial del n.° 1 de *El Grillo* es ya una clara definición política y estética: escribir cuentos y poemas «no es una actividad reaccionaria desvinculada del proceso histórico». Por el contrario, se considera que «el arte es uno de los instrumentos que el hombre utiliza para transformar la realidad e integrarse a la lucha revolucionaria». La literatura es una herramienta, un modo de vida un compromiso, pero especialmente es «actividad creadora». Si bien desechan el arte-purismo elitista, harán de la calidad artística una premisa: «el arte responde a una necesidad de belleza. Y la belleza, la única, la auténtica, siempre es revolucionaria».

En un artículo, «Ir hacia la montaña a hacer que venga», Castillo esboza su cosmovisión estética y plantea el tema del público: «¿Para quién se escribe, pero quién nos lee?», desgarradora apelación a un lector cuando «el pueblo no lee y las clases altas

miran a Europa». Pero dos números de *El Grillo* agotados y un tiraje muy alto de este número, el tercero, sorprenden desde una perspectiva sociológica.

En el n.° 5 de agosto/septiembre de 1960, Castillo niega la existencia de una vanguardia poética en la Argentina y sostiene que el nuestro «es un país de poetas menores» considerando a los que están vivos. Reafirmando postulados estéticos de la revista, señala que estar en la vanguardia implica plantearse «contra algo para negarlo y luego superarlo», porque no se puede jugar al vanguardismo si antes no se cuenta con buena poesía: el arte «o bien se entiende como elemento constitutivo del desarrollo humano o no se entiende en modo alguno». Y esta es la necesidad histórica del arte. En ese sentido, propone volver a la buena poesía que Carriego [3] representa, porque respondió a una época de nuestra literatura.

En la misma línea se inscribe el editorial del n.° 6 —aniversario— en el que se incorpora Liliana Heker como secretaria de redacción. Allí se reitera la cosmovisión estética y revolucionaria del «compromiso con el Arte», verdadero «pacto con la belleza y un no rotundo a la mediocridad».

El Grillo de Papel queda a partir del n.° 5 bajo la dirección exclusiva de Castillo y Liberman, en tanto *El escarabajo de Oro* mantiene la misma dirección y secretaría hasta en n.° 6. En este momento se desvincula Liberman y, en el número siguiente, también se produce el cambio en la numeración, asumiendo que *El Grillo* y *El Escarabajo* son una misma publicación: el n.° 7 será n.° 13 (se suman los seis números de *El Grillo),* y el epígrafe pertenece a Nietzsche: «Di tu palabra y rómpete».

En la nueva revista ha aumentado el número de quienes participan en su elaboración —muchos de ellos poetas, narradores y/o ensayistas— y entre muchos nombres citamos a Mario Sábato, Eduardo Barquín, Ricardo Alventosa, Vicente Battista, Alicia Tafur, Alberto Lagunas, Víctor García Robles, Bernardo Jobson, Isidoro Blainstein, Gerardo M. Goloboff, Sylvia Iparraguirre, Daniel Freidenb erg, Humberto Constantini, Ricardo Piglia, Miguel Briante. La revista recibía la colaboración permanente de notables escritores tales como Ernesto Sábato, Ezequiel Martínez Estrada, Julio Cortázar, Beatriz Guido, Pedro Orgambide, Roberto Fernández Retamar, Juan Goytisolo, Carlos Fuentes, Nicanor Parra, Adriano González León, Elbia de Marechal, Fernando Alegría, Carlos Alonso, Armando Tejada Gómez.

Las revistas literarias tienen también sus modelos o «padrinos» y, en el caso de las que nos ocupan, hicieron de tales Martínez Estrada, Sábato y Cortázar, figuras que provenían de *Sur,* de donde se habían ido alejando progresivamente.

Desde su obra siempre vigente, Leopoldo Marechal es otro de los maestros que estos jóvenes reconocen. En tal sentido, destacamos el homenaje rendido a la muerte del autor de *Adán Buenosayres* donde leemos «el escritor grande y el hombre que a fuerza de fidelidad a sus ideas se convirtió en un ejemplo aun para quien no las compartía; el otro Leopoldo Marechal, el anticipador de Cortázar, el que fue llamado maestro por

[3] EVARISTO CARRIEGO (1883-1912). El tema del suburbio nutrió su poesía, reunida en *Misas herejes* (1908) y *Poemas póstumos* (1913). El juicio de Castillo sobre este poeta presupone la revaloración del mismo que hiciera Borges en su *Evaristo Carriego* (1930).

Lezama Lima, el par de Borges y Carpentier, ése se nos murió a muchos. Lo que es un modo de la inmortalidad, se sabe».

Como ya fue dicho, estas publicaciones acusaron la permanente influencia de Sartre y de su compañera, Simone de Beauvoir. Considerándolos paradigma del compromiso que debía establecer el intelectual con su sociedad, reprodujeron frecuentes entrevistas y reportajes a los mismos, ilustrados con fotografías, provenientes en todos los casos de la agencia Prensa Latina (P. L.). El pensamiento político sustentado por la revista se hace evidente, de modo especial en los editoriales donde aparece una encendida defensa de la revolución cubana: dicen en el n.° 2 de *El escarabajo,* julio/agosto de 1961, «con la Revolución Cubana no se simpatiza, a la Revolución Cubana se la defiende». En el n.° 35, de noviembre de 1967, Castillo a raíz de la muerte del Che reivindica su figura y precisa la importancia de la Revolución Cubana para Latinoamérica, subrayada también con notas acerca de los viajes que tanto Martínez Estrada como Marechal, Sartre y Graham Greene realizan a la isla [4].

Los responsables de la revista se postulan fervorosos partidarios de un socialismo que se adecúe a la realidad nacional, en todos los casos descreídos del estilo democrático argentino. Con el título de «Reportaje a nosotros mismos», el editorial del n.° 15 (octubre/noviembre 1962) se pregunta: «¿Debe, el escritor, que se considera comprometido, militar en un partido político de izquierda?» La respuesta está sintetizada en otra parte de la nota: «El verdadero compromiso se manifiesta, inequívocamente, no tanto en el plano creador, sino en ciertas tomas de posición —más inmediatas, más circunstanciales—, donde, reclamado por un hecho que exige respuesta el escritor debe definirse sin vuelta de hoja: en un editorial, en la firma de un manifiesto, en un ensayo. Entonces, sí: o se compromete o se complica.»

Coherentes con este planteo, no vacilan en denunciar la censura y de la represión: cierre de publicaciones y teatros, prohibiciones (listas negras), persecución, cárcel y torturas a estudiantes, obreros, intelectuales y artistas; episodios provocados por el Plan Conintes [5] y más tarde por la metodología represiva de las dictaduras militares (Onganía, Levingston, Lanusse, 1966-1973), como una nota de Abelardo Castillo del n.° 45 (agosto/septiembre 1972). Incluso la autocensura cómplice de varios sectores no les pasa desapercibida.

Desde su lugar de intelectuales de izquierda, el fenómeno peronista les presenta serias dificultades de análisis e interpretación, como ellos mismos lo admiten. Entre la idea —enunciada en 1965— de que el peronismo reunió «a una clase obrera sin conciencia revolucionaria» y el reconocimiento, en 1972, de que «el peronismo constituye la primera irrupción consciente del proletariado en nuestra historia», hay un largo trecho.

En el n.° 46 (junio de 1973) se transcribe el debate realizado en la redacción de la

---

[4] El político socialista Alfredo Palacios resultó electo senador en 1961 basando la campaña en su simpatía hacia la revolución cubana.

[5] El llamado Plan Conintes fue instrumentado por el gobierno de Arturo Frondizi (1958-1962) para reprimir fundamentalmente la resistencia de la clase trabajadora. En su nombre se persiguió, encarceló y torturó a obreros y estudiantes y se censuraron varias publicaciones.

revista a veinte días del rotundo triunfo electoral del Frente Justicialista de Liberación. En medio de una áspera polémica, Castillo y Heker, reconociendo la importancia histórica del peronismo, postulan el apoyo a las reivindicaciones populares. Y en el n.° 47 (diciembre 1973, febrero 1974), el último número de la revista será el 48, de julio a septiembre del mismo año, el editorial plantea que «es Perón, todavía, hoy, el responsable casi absoluto de que el peronismo sea por fin revolucionario o ese destino de disolución se cumpla».

La evaluación que la dirección de la revista hace del fenómeno peronista tiene que ver con su no alineación junto a la izquierda ortodoxa, la cual los juzga severamente, dando lugar a varias polémicas sostenidas entre *Gaceta* y *El Grillo,* primero, y entre *Hoy en la cultura* (1961-1966) y *El Escarabajo,* luego. Así, en 1959, la dirección se defiende enérgicamente del ataque que Orgambide desde *Gaceta literaria* les hace llamándolos «intuitivos de izquierda». Aclaran su distancia de la ortodoxia retardaria y proponen, en cambio, un socialismo de justicia humanista «en libertad». Y adquieren una actitud inédita cuando deponen todo sectarismo e invitan a la unidad de las izquierdas. En el n.° 2 de *El Escarabajo,* de julio-agosto 1961, reinvindican su «irreductible amor por la buena literatura» en respuesta a la crítica firmada por Héctor P. Agosti y Samuel Schneider desde el n.° 40 de *Cuadernos de cultura.* Luego, en el número siguiente, en el editorial titulado «A calzón quitado», se lee: «Respondemos sólo a las directivas de nuestra conciencia y la del único compromiso que aceptamos: el de escritores.»

En síntesis, y continuando en la línea de la nota editorial del primer número de *El Grillo,* sus responsables se pronuncian por «la literatura como testimonio», pero afirman que la eficacia y la utilidad del arte «reside en su belleza». De esa forma reaccionan contra los postulados del realismo socialista, porque éste ampara bajo el rótulo de una literatura revolucionaria diversos productos, muchos de ellos pobres y falseados, indiferentes al proceso de elaboración artística. Refrendando esta posición, publican dos refutaciones a Lukacs: «Polémica sobre el realismo» de Galvano della Volpe y «Polémica sobre estética marxista» de Roger Garaudy, quien convalida la posición de Ernst Fischer en *La necesidad del Arte.*

Un no rotundo a la literatura panfletaria se reitera en todas las páginas y su coherencia surge de las notas, textos y reportajes publicados, los autores promocionados y los concursos literarios a los que convocan.

En el n.° 1 de *El Escarabajo de oro,* de mayo-junio 161, Osvaldo Rossler polemiza con Alfredo Andrés, quien en el último *Grillo* ha dado su aporte a la encuesta que organizara la revista sobre la situación de la «Poesía argentina 1960». Andrés sostiene la existencia de una poética de rasgos nacionales que tiene por referente primero al *Martín Fierro.* Reivindica la tarea de una vanguardia en crecimiento y postula la necesidad de que el poeta responda a su entorno social para que su obra sea una contribución eficaz a la gestación de una conciencia nacional. A su vez, Rossler sostiene que la validez del poeta no se establece por su relación con la sociedad.

Muy valioso resulta el aporte de Cortázar, «El cuento en la revolución» —publicado originalmente en la revista Casa de las Américas, febrero 1963, bajo el título «Algunos aspectos del cuento»— donde plantea que los temas no han de ser impuestos

ni tender al proselitismo porque en el escritor revolucionario se unen «la conciencia de su libre compromiso individual y colectivo, con esa otra soberana libertad cultural que confiere el pleno dominio de su oficio». Cortázar, colaborador permanente desde Francia, anticipa —n.º 26/27 de febrero 1965— el cuento «Reunión» y un capítulo de *La vuelta al día en ochenta mundos,* entonces inédita, en el nº 34 de julio/agosto de 1967. Entre varias notas de Cortázar subrayamos la reproducción de «Leopoldo Marechal: *Adán Buenosayres»* publicada originalmente en la revista *Realidad,* n.º 14, marzo— abril de 1949 y las notas de 1979 y 1971 acerca del rol del intelectual en América Latina. También se habla sobre Cortázar en *El Escarabajo:* en una nota sobre *Las armas secretas* Castillo reinvindica la dimensión revolucionaria de la literatura fantástica que resulta «un asunto tan válido como cualquier realismo y los fantasmas de Cortázar son realistas».

Otra de las figuras de las letras argentinas, Ernesto Sábato, aparece a través de testimonios y publicaciones. El nº 3 (marzo-abril 1960) de *El Grillo de papel* anticipa un fragmento del «Informe sobre ciegos» de la novela *Sobre héroes y tumbas* (1961). En un diálogo mantenido con el escritor en febrero de 1962, *El Escarabajo* lo caracteriza como el paradigma del intelectual y valora «su reconocida integridad, su militancia humana, su talento creador, su fervor prójimo».

Muchas otras notas marcan hitos en la historia de las revists y entre ellas seleccionamos como de las más representativas: un reportaje a Angel Rama *(El Grillo,* nº 6, 1960). El crítico oriental afirma la existencia de una literatura «iberoamericana» reconocida como un sistema cultural con un diálogo interior y donde caba una tradición de cien años de poesía «desde José Hernández hasta César Vallejo, y desde Darío hasta Neruda. Un cuadrilátero de referencias dentro de una centuria del que no pueden enorgullecerse muchas literaturas». «El poeta, el demiurgo y el robot», por Carlos Astrada *(El Escarabajo,* nº 18/19, 1963) extensa reflexión sobre la poesía moderna y el poder de la metáfora como reveladora de «lo medular de la realidad». «Imagen y perspectiva de la literatura hispanoamericana» por Augusto Roa Bastos (núms. 30 y 31/32, 1966) que indaga sobre la gestación de las literaturas nacionales e intenta caracterizarlas. «Estructuralismo» por Romano Luperini (núms. 36/37, 1968) donde la afirmación «la reconstrucción de las estructuras no puede prescindir de la averiguación histórica» es el hilo conductor de la nota. Y también es digno de mención «Para una teoría de la novela», entrevista a Lucien Goldmann (nº 40, 1969) en la que el escritor francés define sus planteos acerca de una sociología de ese género.

Bergman, Wajda, Munk, Stawinski, Trinka, Bresson, Antonioni, Kalatazov, Godard, Fellini, Truffaut, Buñuel tienen un lugar importante en las páginas de la revista como un reconocimiento al auge y madurez del cine contemporáneo. También es importante el apoyo al cine nacional a través de comentarios de los estrenos y entrevistas a los directores del momento. Desfilan: Leonardo Favio, Manuel Antín, Ricardo Alventosa, Martínez Suárez, Torre Nilsson, entre otros.

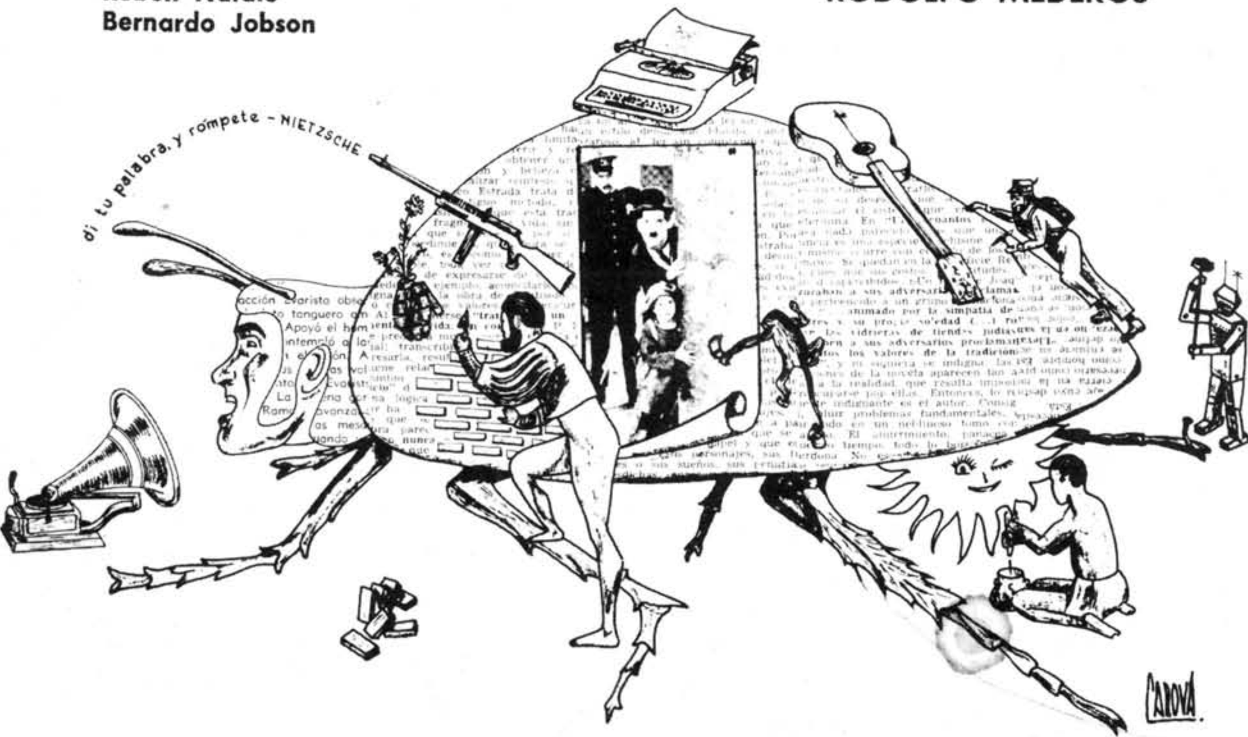
Asimismo, en el mundo de la cultura nacional, la revista difunde la labor de los teatros independientes con la crítica a los estrenos y reportajes a elencos actorales, dramaturgos y directores.

La década del 60 ofrece una abundante y valiosa producción narrativa en Argen-



con Abelardo Castillo
Liliana Heker
Vicente Battista
Victor García Robles
Eduardo Barquín
Humberto Costantini
Mario Goloboff
Rubén Natale
Bernardo Jobson

y EGLE MARTIN
INDA LEDESMA
HECTOR ALTERIO
RODOLFO ALCHOURRON
ALFREDO CESPEDES
RODOLFO MEDEROS



EDITORIAL JANO - México 625 - 1º piso - BUENOS AIRES - ARGENTINA

tina y en América Latina, y las notas bibliográficas cubren en gran parte el espectro de lo que se va publicando, en especial en nuestro medio. Visto a la distancia, llama la atención el tratamiento irregular del llamado «boom» latinoamericano. La primera nota es una entrevista a Vargas Llosa (n° 33, marzo 1967) en la que la revista no da su opinión propia; en tanto, no apareció ningún comentario crítico a *Cien años de soledad*.

Acotamos que la continuidad de la publicación —tres a cuatro números anuales— se altera a partir de 1968 (Argentina soporta desde hace dos años la dictadura militar que encabezara Onganía) y su aparición se reduce a dos números por año hasta 1972 inclusive, un número en 1973 y los dos últimos en 1974.

A modo de evaluación final, digamos que si bien se pueden hacer una serie de objeciones a su eclecticismo en materia de líneas poéticas argentinas, al desconocimiento del papel jugado por la literatura popular dentro de nuestro campo intelectual, al tratamiento desparejo de la narrativa latinoamericana, a la irrestricta identificación con el pensamiento sartreano y el rol, principalmente ético del intelectual, no obstante hay que rescatar su firme posición ante la libertad de expresión, alta calidad de muchas notas críticas y el lugar que ofrecieron a tantos narradores argentinos, muchos de ellos inéditos y algunos consagrados posteriormente, para comunicarse con su público. En este sentido destacamos los sucesivos concursos de cuentos organizados ya a partir de 1959, en el que participó un elevado número de escritores, muchos de los cuales siguieron publicando hasta la actualidad como Humberto Costantini, Vicente Battista, Alicia Tafur, Miguel Briante o Ricado Piglia. Según ya señalamos, ambas publicaciones comparte con algunas otras revistas de la época la novedad de incorporar notas sobre jazz o cine y secciones —fijas o no— de humor gráfico.

2. *Tiempos modernos,* una revista algo diferente

El alejamiento de Arnoldo Liberman de *El Escarabajo* derivó en una nueva publicación [6] sólo parcialmente afín con las hasta aquí comentadas. Por una parte, es cierto, ya el título elegido reitera el alto respeto debido a Sartre, pero sobre todo la incondicional devoción de Liberman hacia Chaplin, de quien procede el epígrafe: «Hay una sola cosa tan inevitable como la muerte: la vida». Otra clara reincidencia es elegir a Julio Cortázar como «hermano mayor» a quien se dedica uno de los trabajos críticos más serios aparecidos en *Tiempos Modernos:* «Julio Cortázar, un narrador para lectores cómplices», del uruguayo Mario Benedetti, quien a propósito de *Rayuela* declara:

> Con esta complicada estructura, Cortázar se las arregla para crear la novela más original y de más fascinante lectura que haya producido jamás la literatura argentina.

En su *Aerogramme* dirigido a Liberman y fechado el 30-XII-1964, Cortázar mismo les da su anuencia, sellada por el común apoyo al castrismo cubano y la común confianza en el poder de lo imaginario: «El mundo será de los cronopios o no será.»

[6] Acompañaban a Libermann en la dirección Héctor Yánover, José Martínez Suárez, Diana Raznovich y Alejandro Charosky. Publicaron cuatro números entre diciembre de 1964 y noviembre de 1965 en tamaño tabloid y contaban con corresponsales en España, Italia, Estados Unido, Israel, México, etc.

También pueden señalarse diferencias más o menos nítidas. «Estas páginas», editorial del primer número, se pronuncia por la libertad, la paz y el latinoamericanismo, pero a la vez por «la liberación nacional y justicia social». Un vocabulario de estirpe peronista que explicaría algunas otras cosas: el acercamiento con *El Barrilete*[7], las frecuentes colaboraciones de Horacio Salas, la convergencia para revalorar la poesía del tango[8] (el mismo Salas escribe sobre Homero Manzi y Nira Etchenique de «Discepolín»), y un antiimperalismo que, sin abarcar bajo tal denominación a la Unión Soviética, se permite, al menos, enjuiciar su política hacia los artistas: reproducen el juicio al joven escritor Josef Brodsky, condenado a cinco años de trabajos forzados —en realidad salió libre al año— en febrero de 1964. Declaraciones de Wesker en cuanto continuador de Brecht; de Italo Calvino «en favor de una literatura que no sea la reducción a un solo punto de vista y que trate de expresar toda la complejidad de lo real»; de Sartre «acerca de la noción de decadencia» con que el realismo socialista había condenado a Joyce, Kafka o Picasso, marcan una afinidad con el marxismo europeo disidente del férreo stalinismo. Eso no les impide reportear al poeta Voznisienski y al director cinematográfico Rossif (el de «Morir en Madrid»), ni homenajear a dos poetas que fueran acérrimos militantes del PC argentino, tan ortodoxo: Raúl González Tuñón y José Portogalo.

Otra diferencia es la preocupación por intervenir activamente en la política cultural del momento, presentando una lista propia a las elecciones de la SADE (Sociedad Argentina de Escritores), aunque propiciada en términos de estricto relevo generacional:

> Todo demuestra que SADE debe cambiar el mando de su timón. Que la generación que ha gobernado sus destinos ya ha hecho lo suyo. Hoy, casi todos ellos tienen su vida hecha y, por qué no, su presupuesto equilibrado. Cualquier reclamación gremial provocaría roces que están lejos de desear.

Si el cine, considerado un arte más, les merece tanto interés como el observado en *El Escarabajo* o en *El Grillo*, prestan mayor atención al teatro: reportajes a Wesker, Norma Aleandro, Susana Rinaldi, Cossa, Walsh, Rozenmacher; apoyo a las *Historias para ser contadas*, de Osvaldo Dragún, estrenadas en ese momento.

Ante la nueva literatura latinoamericana son más receptivos y eso se nota en las entrevistas a Mario Benedetti, asiduo colaborador de esta revista, a Mario Vargas Llosa y a Alejo Carpentier. Por último, cabe destacar que, en materia de medios de comunicación, su perspectiva no difiere de lo leído en las publicaciones comentadas anteriormente. Puede consultarse, al respecto, la conversación que sostienen con Rodol-

---

[7] «El barrilete» comenzó a aparecer en agosto de 1963, dirigido por el poeta ROBERTO SANTORO, uno de los tantos escritores «desaparecidos» durante la dictadura militar de 1976-1983. Prestó especial atención a cierta línea de nuestra literatura popular y por eso reprodujeron textos de Féliz Lima, Evaristo Carriego, Pascual Contursi, Enrique González Tuñón, Celedonio Esteban Flores.

[8] Sobre el redescubrimiento de la poesía del tango por los poetas «cultos» puede consultarse la revista *Zona de la poesía americana* (1964-1965) y el punto 9 del artículo «Poesía tradicional, poesía popular, poesía cultivada» de Eduardo Romano, incluido en *Sobre poesía popular argentina* (Buenos Aires, Centro editor, 1983).

fo Kuhn y Francisco Urondo, responsables del filme *Pajarito Gómez* en que se atacan ciertos flancos de la industria cultural, o el final de «Estas páginas», un editorial ya citado:

> ... estamos contra la tontería, contra el culto de la chismografía y la imbecilidad de los aburridos; chismes e imbecilidad que alternan las fotonovelas, los ladrillos dominicales de la cultura oficialista, los amigos que hacen críticas para amigos, las camarillas de radio y televisión, los portaestandartes de la mediocridad y la pavada...

Fiel al modo de presentación y diagramación de sus antecesoras (*El Grillo* y *El Escarabajo)* en octubre-noviembre/77 aparece *El Ornitorrinco,* revista de literatura [9], con la cual nuevamente se apela a una metáfora animalística que, combinada con el epígrafe mantenido en todas las tapas —«uno debería ser siempre un poco improbable», Oscar Wilde— procura un sello de identidad para la publicación, que debe armar cada lector. Desde el artículo editorial, Abelardo Castillo orienta el desciframiento:

> El ornitorrinco no mira en línea recta. Gran defecto, podrá decirse: no porvé el porvenir, debe de chocar contra las paredes. Puede ser. De todos modos se las arregla con la inusual sensibilidad de su pico [...] ve hacia los costados, es algo así como él y su circunstancia. Pero, sobre todo, ve hacia arriba. Pensándolo bien, es quizá el único animal que tiene conciencia de las estrellas. Además, posee el pelaje más duro que se conoce [...], tiene dos enemigos: los gusanos y las ratas.

Una manera elusiva, pero muy clara, de tomar posición durante el autodenominado Proceso de Reorganización Nacional (1976-1983) y entre las revistas literarias que proliferan en ese momento —*Pluma y Pincel, Literal, Puro Cuento, Diálogo, Posta n.º 2, Escritura, Athenea, Contexto, Pájaro de Fuego, Megafón, Aquario*—, a las que Castillo, en el mismo editorial, descalifica en:

> Salvo excepciones [...], la ambigüedad, la timidez y las buenas maneras parecen ser, hasta ahora, ra, la unánime vocación de estas publicaciones.

Palabras de las que vale la pena destacar el significado borgiano de «unánime» que desde *Las ruinas circulares* [10] ha revivido entre nosotros su etimología —«propio de una sola alma»—, en este caso debido, seguramente, a la «asepsia» del contexto de todas esas revistas y a la uniformidad significativa de sus voces.

En el grupo congregado por Abelardo Castillo y Liliana Heker permanecen, hasta el último número publicado, Daniel Freidemberg, Irene Gruss, Sylvia Iparraguirre, Bernardo Jobson y se destacan José Blanco, Rodolfo Grandi, Annie Haslop, Cristina Piña, Ricardo Maneiro, Jorge Mirarchi y Enrique D. Záttara, entre otros. Disímiles en edades, creencias y nivel de relación con las letras (desde el especialista en lingüística y el crítico, al creador), coinciden en «poner lo estético, en literatura, por encima de cualquier otra valoración, pero hacer una revista para lectores y no una élite para inicia-

[9] Aparecieron once números, entre esa fecha y junio/julio de 1983. Con cierta regularidad en un principio, se fue luego espaciando sensiblemente.

[10] Cuento de JORGE LUIS BORGES perteneciente a la colección *El jardín de senderos que se bifurcan* (1941).

dos» (Editorial, N.° 1). Por su parte, Abelardo Castillo reitera allí el pensamiento —de raigambre sartreana— que da coherencia a su obra y a su acción:

> El arte, para mí, es un acto a favor de la vida. No creo, ni creí, en un arte que sirva para infamar al hombre. Creo que la obra de arte (lo bello) es un acto; creo que ese acto, sea o no consciente su autor, es siempre un gesto de rebeldía y una vindicación de la libertad que compromete a todos los hombres. Etica y estética, para mí, son casi lo mismo.

Tal dialéctica existencialista se vuelve praxis a través de las diversas entregas, de modo que *El Ornitorrinco* puede editorializar tanto sobre el papel de la actividad literaria en el negro y silente período en que aparece la revista (N.° 5), la «década vacía» en cuanto a producción literaria generacional en los años '70 (N.° 6) o la muerte de Jean-Paul Sartre (N.° 8), como sobre «la guerra, la lógica de los imbéciles» (N.-d 4) ante la posibilidad del enfrentamiento Argentina-Chile a fines de 1978; los derechos humanos y el silencio oficial frente al Premio Nobel de la Paz otorgado a Adolfo Pérez Esquivel en 1980 (N.° 9); o las elecciones de 1983, cuando después de la resistencia ejercida durante seis años de publicar sacrificadamente esos casi tres centenares de páginas, manifiesta al nihilismo al que los torturadores de la República condenaron a miles de argentinos:

> Ahora ha llegado quizá el momento de ejercer, aunque sea la parodia de la dignidad civil. Por lo único que se puede votar sin equivocarse es porque esta gente se vaya. Pero que nadie crea que no volverán. Sobre esto, si todavía vale la pena hablar en nuestra patria, tratará la segunda parte de esta nota. (N.° 11.) [11]

Lo cierto es que la revista se ubica como una de las modestas y escasísimas posibilidades de comunicación intelectual [12] para quienes estaban viviendo el «destierro hacia adentro» en un país ocupado por sus propias fuerzas armadas. Sobre el cual se reflexiona una y otra vez hasta llegar a la polémica Liliana Heker-Julio Cortázar (Núms. 7 y 10), en la cual la escritora argentina rebate al largamente admirado Cortázar —quien reconoció alguna vez que en 1951 se había ido de la Argentina porque los altoparlantes peronistas no lo dejaban escuchar tranquilo a Bartok— su condena a los intelectuales argentinos que permanecieron en el país durante el oscurantismo del Proceso. Heker hace un enfoque realista pues, sin negar el hecho incontrovertible de los numerosos escritores que debieron partir sin posibilidad de elección —Antonio Di Benedetto o Daniel Moyano, por ejemplo— señala con crudeza razones diversas del éxodo:

---

[11] Es necesario aclarar que *El Ornitorrinco*no ha concretado hasta hoy, julio de 1985, su n. ° 12, ya listo, por razones puramente económicas.

[12] Quizá a que *El Ornitorrinco* haya sido percibido como un canal alternativo para ciertos sectores intelectuales más silenciados que otros durante el tristemente célebre Proceso, se deba el que diversas editoriales y librerías lo apoyaran con su publicidad: entre seis y ocho avisos hasta el n.° 7 (enero/febrero de 1980) y de cuatro a dos en los ns.° 10 y 11 (octubre/noviembre 1981 y junio/julio 1983). Las más consecuentes fueron Sudamericana, Grupo Editor de Buenos Aires, Planeta, Losada, Corregidor y Pomaire; con menor frecuencia o esporádicamente figuran Fondo de Cultura Económica, Rodolfo Alonso, Ediciones Andrómeda, A. Peña Lillo editor, Plus Ultra, Botella al Mar, Capricornio, Adiax, La Campana, El Cid y Librerías Premier, Fausto, Galerna y El Monje (de Quilmes).

[...] 1) dificultades económicas y laborales (que, naturalmente, no afectan sólo a los escritores), 2) un problema editorial grave, que obstaculiza las tareas específicas del escritor, 3) una cuestión de aguda sensibilidad poética: sentir que él no puede soportar *lo que sí soporta el pueblo argentino,* 4) la búsqueda de una mayor repercusión o de una vida más agradable que ésta, 5) la búsqueda de un *ámbito de mayor libertad* (N.° 7, pág. 5).

Y en lo que se refiere al último punto, es contundente el final del artículo:

Y a nosotros, acá nos toca hacer aquello que Cortázar, ahora sí con toda su lucidez de escritor, recomienda a los latinoamericanos residentes en Europa: sumergirnos en nuestra situación y volverla un hecho positivo. No aceptamos, desde París, la moda de nuestra muerte. Es la vida, es nuestra vida, y el deber de vivirla en libertad lo que nos toca defender. Por eso nos quedamos acá, y por eso escribimos.

Tal vez la polémica decae en los momentos en que Heker responde a la contestación de Cortázar refiriéndose a un presunto enfrentamiento generacional. Sin embargo, hay conceptos que no sólo revelan el ya conocido «compromiso» de *El Ornitorrinco* y su gente, sino que hubieran suscrito muchos otros coterráneos:

[...] lo más probable es que, cuando se juzgue históricamente la literatura de esta época, se advierta justamente nuestra ruptura con el "arte por el arte". Para no hablar de que quienes hemos vivido desde dentro este proceso argentino estamos en mejores condiciones que usted de crear una literatura de testimonio. (N.° 10, pág. 7).

Liliana Heker, que junto con varios de los colaboradores de la revista firmó las solicitadas en favor de los desaparecidos en 1980 y contribuyó en la lucha por esclarecer el fin de Haroldo Conti, es una voz sin concesiones respecto de la problemática del alejamiento de los intelectuales entre 1976 y 1983. Es así como, al aplicar un riguroso análisis literario a *No habrá más penas ni olvido* puede lapidar a Osvaldo Soriano, llamándolo «subproducto del exilio» (N.° 11) y contrariando el coro que lo halagaba sin medida ni fundamento, ya que en verdad:

Lo de Soriano no es estilo seco: es pobreza formal. [...] Se le adapta muy bien la definición que el propio Soriano dio en una literatura argentina a la que despectivamente llamó "best-sellers tipo Jorge Asís", y a la que, amparado tal vez en la impunidad de pronunciarse en el extranjero, denominó neofascista. Dijo Soriano: «Es una literatura que habla de lo que pasó, pero de una manera confusa y ambigua, digestiva» (diario «El País», Barcelona, 20 de abril de 1982). (N.° 11, págs. 25 y 26.)

Los responsables de *El Ornitorrinco,* que como muchos otros minigrupos contemporáneos de distinto signo también tendieron líneas de comunicación mediante reuniones de estudio de literatura y talleres literarios, reiteraron experiencias que habían tenido gran repercusión en las revistas literarias de la década del 60, cuando se buscaban autores noveles a causa del «boom» latinoamericano: la publicación de escritores inéditos y la organización del Primer Concurso Latinoamericano de Cuentos *El Ornitorrinco,* esta vez como vías abiertas a quienes, por la invasión de los «best-sellers», la adicción al fútbol, y al rock [13], la censura y la autocensura, el desinterés del

[13] Si bien la expresión «adición al fútbol y al rock», tomada de uno de los editoriales de *El Ornitorrinco,* puede trasusntar una básica incomprensión de tales fenómenos, no debe olvidarse el especial contexto

momento de las potencias colonialistas en la literatura de América latina y la insolvencia innegable de importantes editoriales, no tenían la menor oportunidad de hacerse conocer.

Para los inéditos, la única condición es la calidad literaria del texto. Entre ello, que en su mayoría registran estrecha relación con el «staff» de la revista, figuran: Annie Haslop, Laura Nicastro, Julia Sancho, Jorge Viera, Celia Dibar, Elena Marengo, Rodolfo Grandi, Susana Silvestre, Sylvia Iparraguirre, Roberto Anglade y Elia Parra (chilena).

En lo referente al concurso, organizado desde fines de 1978, prolongó la recepción desde el 31 de marzo hasta el 31 de julio de 1979, contó con algo más de ciento cincuenta cuentos e integró el jurado con Beatriz Guido, Isidoro Blaistein, Luis Gregorich y Fernando Alonso quienes coincidieron en señalar las dificultades de elegir uno para el primer premio. Finalmente se decidió otorgar tres primeras menciones, cuatro segundas y cuatro terceras a once autores, de los cuales el único conocido resultó el poeta Enrique D. Záttara.

Por otra parte, no se descuidó la difusión de cuentistas argentinos con producción publicada: Isidoro Blastein, Juan Miguel García Fernández, Alberto Lagunas, Juan Lucas Carriagiale, Angélica Gorodisher, Guillermo Boido, Juan José Manauta, Vicente Battista, Castillo, Heker, Maneiro. En lo que respecta a autores extranjeros, es significativo el predominio de páginas en que la temática gira alrededor de la incomunicación de niños y/o adolescentes, de padecimientos y muertes de criaturas, de la destructividad de la guerra, matanzas colectivas perpetradas por locos, prohibiciones absurdas y hasta el asesinato de Dios. Con esos tonos desfilan los estadounidenses J. P. Donleavy, Woody Allen, Flannery O'Connor y Mark Twain; los europeos Joyce Cary y James Purdy (ingleses), Stig Dagerman (sueco), Dino Buzzati (italiano), Enrique Sienkiewicz (polaco), Heinrich Böll (alemán) y el mexicano Juan Rulfo.

Adquiere gran importancia en la revista, la poesía, quehacer de varios de sus colaboradores. No sólo se publican poetas extranjeros —Félix Grande, Francisca Aguirre, Par Lagerkvist, Pier Paolo Pasolini, Yannis Ritsos, Denise Levertov, Malcolm Lowry o Antonio Cisneros, entre otros—, sino que también aparecen artículos críticos («Alejandra Pizarnik o el yo transformado en lenguaje» por Cristina Piña —N.° 3—; «Juan L. Ortiz» por Daniel Freidemberg —N.° 3—; «Contra los poetas» por Witold Gombrowicz —N.° 4—; «La palabra nómade» por Santiago Kovadloff —N.° 10—) y hasta polémicas como la que tácitamente se asienta cuando Záttara recuerda la presencia de la ideología en la poesía con «Historia del sentido o sentido de la historia» (N.° 8), a Guillermo Boido que había publicado «Poesía o no: una historia secreta que recomienza», en el N.° 7.

Lo que en *El Grillo* y *El Escarabajo* fueran «Grillerías» y «Bicherías», se mantiene como «Marginalia»: sección humorística de contenidos heterogéneos, pero siempre tendiente a la ridiculización y muchas veces rayan con el humor negro, en relación con hechos generalmente contemporáneos. La única incorporación parece el notable

---

en el que fue emitida: 1978-1979, cuando los festejos multitudinarios por la obtención del Campeonato Mundial de Fútbol 78 coincidieron con la existencia de verdaderos campos de concentración en el país.

interés en lo atinente a la lingüística y la semiología que traducen el avance de las ciencias antropológicas en el abordaje de una concepción integral del hombre, temas que encuadrados en las secciones «Ciencias del Hombre» y «Entrevistas», anticipan el mayor rigor con que la revista ejercerá la crítica literaria en esta etapa.

En efecto, en las reseñas de algunos de los pocos libros publicados entre 1977 y 1983 es evidente la formación específica de los firmantes (Záttara, Freidemberg, Piña, Mirarchi, etc.). Pero, tal vez como consecuencia de los principios de *El Ornitorrinco* en cuanto a las calidades exigibles en lo literario, tienen el defecto de exceder su marco y orientarse hacia la didáctica de Rodolfo Grandi a *Flores robadas de los jardines de Quilmes* de Jorge Asís (N.° 9) y el de Heker a *Los degolladores* de Juan José Manauta (N.° 8). Además, llegan a encontrarse tan piadosos como poco explicables elipsis en el momento del juicio final; así Iparraguirre dice de *Juanamanuela mucha mujer* —Martha Mercader, Editorial Sudamericana—: «Creo que el valor notable de la novela radica en el manejo que del habla coloquial ha hecho la escritora [...]» (N.° 10).

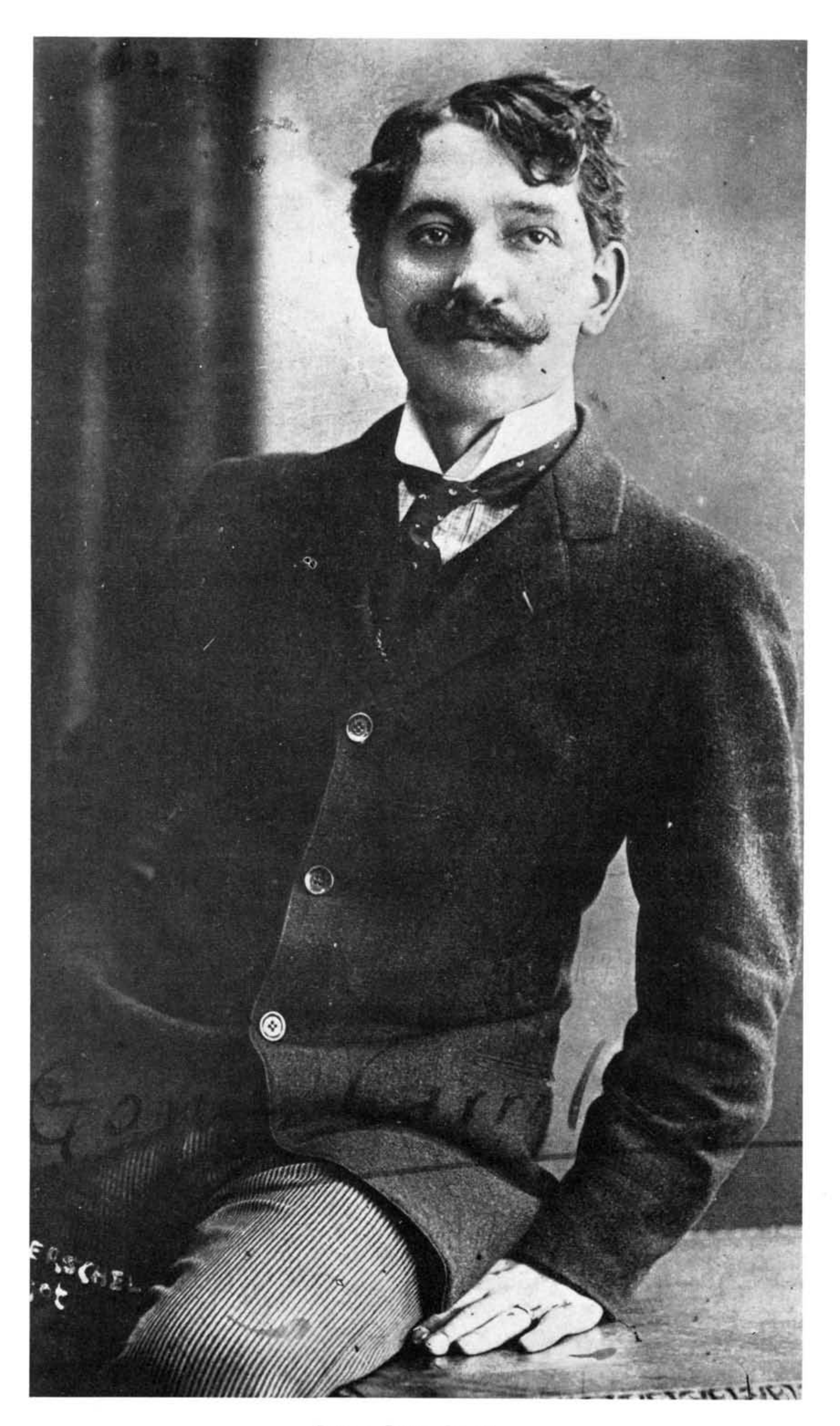
Con el apoyo publicitario de algunas editoriales, que hacía 1981 se amplió con los de Coca-Cola, anunciante de su Certamen Cultural de Artes y Ciencias 1981-1982, el Museo de la Ciudad dependiente del municpio porteño, Unión Carbide Argentina, alguna Sala de arte y hasta Arenga S. A. distribuidores exclusivos de un equipo de impresión fabricado por Davidson Co. —Massachusetts— USA, *El Ornitorrinco* es una de las primeras revistas literarias [14] de cierto valor que pudieron comenzar a ser publicadas durante el período 1976-1983. Ahora cabe preguntarse cuál será su rumbo en la nueva etapa política: si se cumplirá la agorera profecía de Heker, que clausuró su polémica con Cortázar afirmando «Muchos estamos para la resistencia. Otros ya vendrán para los festejos»; o si generará la imprescindible creatividad para superar las adversidades económicas y reformular su tradicional concepción sartreana con el drástico «aggiornamiento» que supone la dramática historia argentina actual.

SEMINARIO «RAÚL SCALABRINI ORTIZ» [15] coordinado por EDUARDO ROMANO e integrado por MARTA BUSTOS, GRACIELA MANTIÑÁN, STELLA MARIS MARTINI y NANNINA RIVAROLA.

---

[14] Más que de revistas literarias cabría hablar de una nueva crítica de la cultura argentina que se abocó en especial a la cultura popular y fue emergiendo poco a poco después del golpe del 76 en revistas —de algún modo herederas de la popularísima *Crisis,* 1973-1976— como *Punto de vista, Brecha, Crear en la cultura nacional, Medios & Comunicación* y *Pie de página.*

[15] El clima represivo instaurado desde 1976 en la Argentina produjo un repliegue intelectual y la formación de grupos de estudio entre quienes no emigraron. Un ejemplo de eso es este Seminario que coordinó el crítico y profesor Eduardo Romano, desplazado de la enseñanza oficial, y que adoptó para identificarse el nombre de un patriota, uno de los primeros en denunciar las deformaciones que el imperialismo británico había producido en nuestra vida nacional a lo largo de un siglo. Su primer trabajo consistió en los *Capítulos* 107 y 119 (1981) de *La historia de la Literatura Argentina,* ya citada, y posteriormente colaboraron con asiduidad en la revista *Crear en la cultura nacional,* entre 1982 y 1984. La composición del grupo fue sufriendo diversos cambios, pero Marta Bustos y Graciela Mantiñán lo integran desde sus orígenes.



Enrique Gómez Carrillo

Cosmópolis

1. Aproximación a Enrique Gómez Carrillo

1.1. *El hombre mundano*

El hombre mundano es un don Juan de la vida. A ésta, la encela, la enamora y la olvida. El hombre mundano es un vividor. Vivir la vida no es redundancia, sino intensidad, porque también se puede vivir la muerte. El ser hispánico se caracteriza por esta doble dimensión de la existencia: vida y muerte. Por un lado, vive la vida como si fuera muerte en la muertura, nicho y sepultura de la vida religiosa, ascética y mística: valgan los ejemplos de Pedro de Alcántara, Juan de Avila, Teresa de Jesús o Juan de la Cruz. Por el otro extremo, desemboca en la mundanidad, el donjuanismo. La vida se vive intensamente, con urgencia; sea Juan de Mañara, el burlador de Sevilla, don Juan Tenorio, el modernista mundano, cosmopolita. A veces, caso típico hispánico, se da la unción de los contrarios, la paradoja de la antítesis: es el caso, desconcertante, de un Lope de Vega, de un Rubén Darío también: la carne y la mística se aúnan en la contradicción de sus vidas desgarradas, más allá de la cara bonita de la felicidad, máscara dorada de la momia interior. En Lope de Vega, había un torero, que jugaba con ventaja sobre el toro poderoso, seductor de la vida. Pero, a veces, el poeta tenía algunas cogidas acongojantes y de ahí le nacían sus mejores poemas divinos —«Rimas sacras»— tan enraizados a lo humano. En Rubén Darío, también se estremecía el ser y la felicidad se rompía como una mascarilla de sonrisas falsas. Entonces aparecía el «Rubén Darío con su lira enlutada» que decía César Vallejo.

El hombre mundano está al principio de la vida, en su juventud y de ella hace todo el periplo existencial. Mientras se es niño la vida es inocencia, paraíso sin maldad, al que quieren volver los poetas edénicos, ya demasiado tarde. Su volver es una elegía, melancolía azul. (De esta experiencia saben los poetas ingenuos, ilusos, desilusionados, que siempre viven en las afueras, tras las rejas del jardín, en el cual, un día creyeron ser felices. Acaso es sólo su fantasía.)

El poeta que pasa sobre la hierba y los helechos de su jardín destrozado, que se regodea sobre la muerte de la ingenuidad, se convierte en un cínico. Para olvidar la belleza, que no alcanzó, la pisotea. Se ríe de su sonrisa ingenua. Su boca es una mueca de suficiencia. La vida, que tiene su propia andadura, se convierte en prisa, derroche. Vivir, ritmo trepidante. El poeta mundano termina por perder lo que tenía de poeta y se convierte sólo en mundano. El hombre mundano es sólo una fachada, un traje, una moda, la fotografía de un periódico. Se vacía de sí mismo y es sólo máscara de sociedad. ¿Puede el poeta auténtico ser un hombre mundano? Difícilmente, a no ser

que se tenga el genio y el ingenio de un Lope de Vega. La experiencia poética es el contramundo, en ocasiones, el inframundo. Una experiencia en soledad y no en buena sociedad. La mundanidad es la banalidad, tan opuesta a la experiencia creadora. El academicismo, el jubileo social, ciertos premios de consolación, prebendas, cargos, cruces, son formas de mundanidad. El éxito puede que conduzca, inevitablemente, a la mundanidad y al desprestigio. (¿Qué tiene de extraño que algunos autores, hondamente vivos, se nieguen al éxito jugado, premios apañados y hasta a la Academia?) Todo éxito supone una pérdida de identidad personal, un robo a la independencia, un paso hacia la mundanidad.

El poeta mundano ya no es poeta, gran poeta, profeta de su tierra o del exilio. Se convierte en un escritor de éxito, que deriva hacia el periodismo de cuello duro, la política o la representación diplomática. Este parece ser el sino de grandes poetas de Hispanoamérica, antes de convertirse en próceres, es decir, antes de dejar de serlo. Rimbaud enseñó al mundo que ya no es posible ser poeta toda la vida. Se puede ser poeta por intensidad, por extensión y por inclusión. Los grandes poetas son los intensos. De ahí que la poesía tantas veces esté al principio de la vida, antes de «en medio del camino», que dijo Petrarca. Después, el poeta es antología y comentario, presentaciones y conferencias. El poeta se convierte en humanista, editor, profesor. O en espíritu mundano, político, empresario, vividor.

Gómez Carrillo expresa el ejemplo de poetas, compañeros de viaje, que pierden el camino. Fueron y no son. Estuvieron; ya no están. Sombras en la historia literaria, que se convirtieron en humo junto a las estatuas: Rubén Darío y Gómez Carrillo; Juan Ramón y Villaespesa o Martínez Sierra. Convivieron con los creadores. Ellos, algún tiempo, también lo fueron. Pero pasaron a convertirse en animadores. La literatura también tiene con ellos una deuda.

1.2. *Bohemia y literatura*

Gómez Carrillo fue un hombre de mundo: elegante, exquisito, decadente. Tipo de escritor más usual en Hispanoamérica, donde se echaba mano del ingenio creador para embajadas y representaciones. En Hispanoamérica, un escritor podía llegar a presidente. Aquí, el escritor ha sido un marginado, frente al poder establecido. Sólo en el siglo XIX, cuando la literatura era una divina moda, efímera, el duque de Rivas o Martínez de la Rosa ocuparon altas prebendas.

América era un continente joven, alumbrado por las luces de sus creadores-libertadores. América nacía del siglo de las luces. Ya lo expresó muy bien en novela-parábola Alejo Carpentier. El escritor era un tipo social influyente, hombre de letras, configurador de su nación. Prócer, es una palabra que gusta, para aplicarla a hombres como Andrés Bello o José Enrique Rodó.

La vida literaria limita con dos actitudes: bohemia, por abajo, y exquisitez-decadencia por arriba. La bohemia fue una actitud parasitaria, más que vital; a la bohemia no se va por decisión propia, se llega por falta de voluntad. La bohemia fue moda y epidemia. Hubo bohemia divina, de los situados, que jugaban al desencanto de aquellos días, y bohemia humana, demasiado humana. Los límites de aquella bohemia lle-

gaban hasta los arrabales del alcoholismo, la mendicidad, la homosexualidad, el desarraigo y, el detritus. Sobre la bohemia y su relación con la burguesía ha escrito un interesante artículo Manuel Aznar Soler [1]. Alejandro Sawa o Emilio Carrere imitaban la marginación social de un Verlaine. La bohemia era un reto a la sociedad aburguesada, a la burocratización que constreñía las libertades. La bohemia así entendida era una actitud anarquista, una rebelión de gestos y rechazos contra la horma social, el gusto conservador. Apenas hoy se recuerda que en esa bohemia finisecular, o en sus aledaños, estuvieron figuras de la talla de Rubén Darío, Valle-Inclán, Antonio y Manuel Machado, Eduardo Zamacois, Alejandro Sawa, Luis Bonafoux y el mismo Enrique Gómez Carrillo.

La bohemia hispánica nace de Verlaine y del Barrio Latino. Y de allí se propagó como una escuela literaria, una religión y una mística. La bohemia no era una rebelión, sino una rebeldía. Negación antes que lucha. Rechazo y no encuentro. Nihilismo metafísico, pero también físico: miseria, suciedad, hediondez.

Gómez Carrillo no pertenecía a la bohemia humana, pobre, de un Alejandro Sawa, sino a la bohemia elegante. Más que bohemia habría que llamarla exquisitez-decadencia. Una bohemia ilustrada que no es lo mismo que la bohemia golfante de algunos miembros de la clase adinerada. Gómez Carrillo representa al hombre que se hace a sí mismo. Hijo de padre español, de Cádiz, y madre francesa. Latinoamericano, que se dice ahora, pues tantas veces los destinos europeos allí se cruzan y forman nueva prole. Guatemalteco de nacimiento y de prontísima vocación europea. A los doce años le envía la familia a París, a estudiar. Pero sus estudios y su sino no son académicos. (¿Cuáles son los verdaderos «estudios» de un escritor? ¿El «currículum» de un bachillerato o de una carrera, preferiblemente de letras o leyes?. El escritor, aun en el mejor de los casos, con licenciaturas, doctorados y hasta cátedras, suele ser un autodidacta. No estudia, lee. La lectura es una forma de estudio liberal, multidisciplinar, abierta, viva. Los estudiosos se hacen eruditos. Los lectores, críticos y creadores, aunque no escriban.)

Gómez Carrillo, en París, apenas pasó los umbrales del colegio. Por la capital del mundo inició sus paseos y la bohemia desescolarizada. Cuando llegó a Madrid, también con la intención de estudiar, le sucedió otro tanto. ¿Estudiar? ¿Para qué?, se preguntan los más vitalistas. El verdadero conocimiento, el sentido de la existencia no está en los libros, sino en la vida. El escritor es un intuitivo que va más allá de las verdades aprendidas, de los lugares comunes que dan cualquier forma de teoría, tan profundamente caduca. El escritor busca una cierta forma de perennidad. Escribe para rescatar a las palabras de su muerte cierta, de su olvido, si no se inmortalizan en bellaza. Por eso el poeta, inventor de la inmortalidad de las palabras, reniega. Los estudios académicos transmiten los códigos estéticos de una sociedad o clase determinada, los tópicos convertidos en teorías y dogmas. Los jóvenes modernistas: Rubén Darío, Juan Ramón, Villaespesa, Antonio Machado, Valle-Inclán o el mismo Gómez Carri-

---

[1] MANUEL AZNAR SOLER: «Bohemia y burguesía en la literatura finisecular», artículo especialmente encargado para el volumen *Modernismo 98*, págs. 75-83, preparado por José Carlos Mainer, dentro de la obra *Historia y crítica de la literatura española,* que dirige Francisco Rico. Editorial Crítica. Grupo Grijalbo; Barcelona, 1980.

llo, no podían encontrar en estudios retóricos o de poética, siquiera a nivel elemental, la revolución poética que se avecinaba; en las aulas no escuchan palabras como parnasianismo o simbolismo. Estudiaron a Zorrilla o a Espronceda y oyeron encomiar a Núñez de Arce o Campoamor. Hasta Bécquer o Rosalía de Castro tuvieron que descubrirlos por sí mismos.

La verdadera escuela de Gómez Carrillo, como periodista, escritor y hasta investigador, estuvo en la práctica de su trabajo como redactor del diccionario enciclopédico de Garnier. Allí colaboró con ingenios como Luis Bonafoux, que escribe en las revistas de la época. He aquí la contradicción en que caen a veces algunos escritores. Gómez Carrillo, huido de las aulas estudiantiles, donde a veces hay una cierta libertad, viene a caer en la disciplina de las fichas, el trabajo rutinario. No obstante, aquí aprendería sus rudimentos de gramática —esa falta tan grave que siempre los estudiosos echan en cara a los escritores vitales— y una erudición más allá de la solapa habitual de ciertos comentaristas y críticos de urgencia. Tomar citas de autores famosos es como tomar píldoras de sabiduría abreviada, quintaesencia de la cultura establecida. No es mucho; pero es suficiente para empezar y moverse con soltura por el cotarro ilustrado, donde abundan más las apariencias que las verdades.

1.3. *Animador de la cultura*

Gómez Carrillo, en el París de tantos sueños literarios, fue animador de la cultura y un crítico perspicaz y sensible, admirado por figuras como Rubén Darío o los Machado. Incluso Unamuno, tan opuesto a su estética y a su vivir extravertido, le tuvo en su consideración y le dedicó algunos artículos [2].

Cuando Manuel Machado llega a París, en marzo de 1899, trabaja como traductor en la casa Garnier. A los dos meses le sigue Antonio, quien también trabaja con Garnier. Antonio escribía por entonces su primer libro, *Soledades*, y Manuel, *Alma*. Leyeron sus poemas a Enrique Gómez Carrillo, crítico de prestigio, quien alabó la calidad estética de los poetas noveles. Antonio Machado vuelve a Madrid en el verano de 1899. Pero volvería otra vez a París, en 1902, para ocupar un puesto de funcionario en el consulado de Guatemala. Aquí se ve la mano de ayuda de Gómez Carrillo, entonces cónsul de su país. Había en éste, además del escritor un tanto olvidado, un animador de la cultura, y un ayudador de jóvenes talentos; de alguna manera fue un cónsul de las letras hispánicas, aunando voluntades distantes en empresas cosmopolitas; fue un gran defensor, impulsor de la poesía y tal vez un adelantado de lo que mucho tiempo después los americanos, tan pragmáticos como aprovechados, llamarían nuevo periodismo.

Gómez Carrillo, bohemio, acomodado en cargos diplomáticos, corresponsalías, colaboraciones, ayudaba a los menos favorecidos por la fortuna, tantas veces bohemios-

[2] Véase como ejemplo «La Grecia de Carrillo», artículo recogido en MIGUEL DE UNAMUNO: *Ensayos*, tomo II; págs. 1.046-1.052. En la pág. 1.046 leemos: «Carrillo es un curioso, curioso como un griego; un hombre que recorre países y tierras a la busca de nuevas sensaciones, de visiones nuevas, de novedades en fin». Termina el artículo: «Y Carrillo con su Grecia, me ha hecho viajar no tan sólo por Grecia misma, lo que vale mucho, sino por mis propios reinos interiores, lo que vale mucho más». (*Ensayos*, 7.ª edición; Aguilar, Madrid, 1967).

pobres, de solemnidad, santones de la estética, como aquel Sawa, persona transfigurada en personaje literario, al que también hizo un hueco en sus revistas. La bohemia divina a veces era tan humana... También le ayuda al joven que empieza, perdido entre la gloria, la libertad y el hambre parisinos. Los escritores latinoamericanos han descrito, como nadie, la fascinación de París, esa locura de la fama literaria, el cosmopolitismo; el pan amargo de la libertad, comido con el sabor, a recuerdos de las patrias, a despedidas, lágrimas y calabozos de dictadura. Uno de los hombres más cosmopolitas, tan parisino, fue Gómez Carrillo. Ahí están sus libros: *Bohemia sentimental, En plena bohemia,* sobre el arte de ver y pasar; porque el bohemio era un enamorado de la vida y al mismo tiempo un desengañado. El «dandy» sobrevivía, entre el decadentismo y el cinismo; el bohemio literario llevado por los ángeles caídos de Verlaine, vivía entre la iluminación poética y el ajenjo, con más miseria que gloria.

La mujer fue el paraíso y el infierno del poeta modernista, del bohemio. Mujer, musa, amor tantas veces imposible; porque ya señalé que el bohemio es un don Juan de la belleza; es decir, un impaciente, un vividor superficial. Se puede ser un despilfarrador de la propia vida/muerte, como les ocurría a Verlaine y a Rubén Darío. Otros poetas como: Rimbaud, Gómez Carrillo o Villaespesa, vencieron los demonios interiores. Les salvó la vida como placer, color, exuberancia. El amor puede ser una destrucción —¡qué bien apuntó Aleixandre esta disyuntiva!— o una aventura galante; sima para encontrarse con la propia nada o superficialidad. El amor como desventura y el amor como aventura. Gómez Carrillo escribió novelas como *El evangelio del amor* y *El libro de las mujeres.* El sexo, erotismo, amor, cualidades progresivas del mismo misterio/realidad, son pasiones, obsesiones, sublimaciones, realidades, sueños, donde mana la estética modernista y la edad ligera, casquivana, alegre y confiada, «belle époque» que le tocó vivir a Gómez Carrillo.

1.4. *La «crónica», género modernista*

La prosa modernista incorpora un nuevo género, o subgénero: la llamada crónica. Sus maestros eran franceses. Los modernistas, entre ellos Gómez Carrillo y Rubén Darío la incorporaron a la sensibilidad del castellano. Rubén Darío lo explica así: «Acostumbrado al eterno clisé español del Siglo de Oro y a su indecisa poesía moderna, encontré en los franceses que he citado (cita a Catulle Mendès, Gautier, Flaubert, Paul de Saint Victor) una mina literaria por explotar: la aplicación de su manera de adjetivar ciertos modos sintácticos de su aristocracia verbal al castellano. Lo demás lo daría el carácter de nuestro idioma y la capacidad individual.» Rubén Darío fue director de la revista *Mundial,* editada en París, en 1911.

Gómez Carrillo, en 1898 era corresponsal, en París, de *El Liberal* de Madrid. Adquirió fama como maestro de la «crónica», prosa cuidada, de ingenio sutil, aprendida y modelada en la prosa francesa, implantada con éxisto en España. Hay una revolución estética modernista en el verso y también la hay en la prosa. Esta perderá sus ínfulas parlamentarias. (A lo Salmerón, Castelar, Donoso Cortés, su ampulosidad retórica.) También ese aire cotidiano, vulgar o prosaico de Galdós y los maestros de la novela realista-naturalista. La transformación modernista afectará al vocabulario escogi-

do, preciosista, musical, colorista, al ritmo de la prosa, a la sintaxis. Enrique Gómez Carrillo publicó un ensayo con el título elocuente: «El arte de trabajo la prosa artística» [3]que es una poética, un conjunto de pensamientos que resumen su estética. (El artículo salió a la luz con ocasión de la publicación de un libro de Valle-Inclán.) Gómez Carrillo era un adelantado formalista cuando escribía: «El arte literario, en efecto, lejos de acercarse cada día más a las ideas, corre hacia las formas. Es un arte. Quizá es el arte por excelencia...» «El arte debe ser el arte, sin teorías, como la belleza es la belleza, como el amor es el amor, como la vida es la vida.» Hay, aquí, implícito, un antiacademicismo visceral, una búsqueda del primitivismo, los orígenes puros de antes de la cultura, cuando palabras que aparecen absolutas, belleza, amor, vida, eran la misma verdad sencilla. Gómez Carrillo, y también los modernistas, separaba la creación (arte) de la crítica (teoría). Luego se refiere al gusto estético, el «esprit de finesse», tan aprendido de lo francés.

1.5. *Cosmopolitismo*

París vale dos misas: la de gloria y la de «réquiem». Para los latinoamericanos ilustrados o literarios, París es la capital del mundo, el sueño de la cultura. Acaso París sólo sea una invención de ellos: Rubén Darío, Enrique Gómez Carrillo, César Vallejo, Miguel Angel Asturias, Pablo Neruda o Julio Cortázar. La gloria casi siempre estuvo más allá del mar, en el exilio o el trasterramiento. Un continente nuevo puede ser tan pequeño como la soledad de una habitación. Cuando un escritor, siente que sus raíces se pudren, por falta de libertad o limitación de horizontes, mejor arrancarlas y envueltas en el dolorido sentir, transplantarlas en tierra extranjera. Al menos no morirán y siempre habrá un día de retorno, aunque sea en la imaginación. De imaginación también se vive y se puede morir con esperanza.

El cosmopolitano fue una vocación de los modernistas [4]. Sus patrias, en su perspectiva, chicas, e incluso la inmensa América les era pequeña. Los modernistas no son escritores del campo, sino de la ciudad, y aquí reside su modernidad. La ciudad, la urbe, París, se convierte en un mito, más que en una realidad. Han estado en París, paseado, gozado y amado por sus calles, en sueños, antes de hacerse realidad. Cosmópolis: ciudad en el cosmos o el cosmos de la ciudad. Da igual. El universo es urbano. La ciudad es el cielo y el infierno, verdad y quimera. La ciudad-mundo es París: Europa, universo, modernidad. Los modernistas americanos eligen la civilización frente a la barbarie; el arte lejano, estilizado frente a la naturaleza próxima, salvaje. Tal vez uno de los pocos que consiguió ser ciudadano del mundo, en la realidad viajera y vital, más allá de los sueños provincianos, fue Gómez Carrillo. Vivió en París, entonces la ciudad del mundo, la cosmópolis en los sueños de los latinoamericanos. Fue viajero por el mundo. Ahí están sus libros, crónicas varias, que nos dan una experiencia di-

[3] ENRIQUE GÓMEZ CARRILLO: Incluido en el volumen *El Modernismo.* Librería de Fernando Fe. Madrid, 1914.

[4] LUIS MONGUIÓ: «De la problemática del modernismo: la crítica y el cosmopolitismo». En el volumen *Estudios críticos sobre el modernismo,* introducción, selección y bibliografía de Homero Castillo. Gredos, Madrid, 1974.

recta de la vida, antes que libresca, ensoñada. Gómez Carrillo aunaba el estilo crónica con la visión reportera, moderna, una prosa entre la epopeya cotidiana y el lirismo galante. Escribió artículos para *ABC; La Razón* y *La Nación,* ambos de Buenos Aires. Léanse sus libros: *Vistas de Europa, La Grecia eterna, Literaturas exóticas, La miseria de Madrid.* Su libro *En el corazón de la tragedia* obtuvo en 1917 el premio Montyon de la Academia Francesa. Pensaba en francés y lo escribía. Se sentía americano, hispánico v europeo.

2. Cosmópolis

2.1. *Una revista hispánica de E. Gómez Carrillo*

Cosmópolis es una revista de E. Gómez Carrillo, cuyo título casaba bien con su talante de hombre liberal y universal. Tras la experiencia interesante y frustrada— por causas económicas— de *El Nuevo Mercurio,* en 1907, buscaba la manera de sacar a la luz una nueva revista que uniese en sus páginas a los mejores escritores de España y de América, e incluso a internacionales; para que en la lectura y en el diálogo se conociesen, pues se ignoraban con el desprecio o con la incomprensión. En la primera página de *Cosmópolis,* en la presentación, Gómez Carrillo explica las muchas reticencias y malos entendidos que existían por aquella época entre españoles e hispanoamericanos. A pesar del reconocimiento oficial a Rubén Darío, como jefe de la escuela modernista, y su éxito aquí en España, donde los poetas jóvenes más valiosos como Juan Ramón Jiménez o Antonio Machado le proclamaron su maestro, permanecían todavía las cicatrices de las heridas coloniales; aún estaba cerca la derrota del 98, que marcaría a la generación de escritores españoles. Gómez Carrillo cita la incomprensión de Baroja. Sin embargo, Unamuno colaboraba con frecuencia en diarios de Hispanoamérica, sobre todo en *La Nación* de Buenos Aires, y se interesaba por la literatura hispanoamericana. Es cierto que había un espíritu de desdén hacia ésta, considerada como colonial o inferior por parte de los escritores españoles, aunque ya por entonces hubiesen aparecido grandes autores con voz propia y obras importantes. En realidad, la consagración de la literatura hispanoamericana, a nivel internacional, no se producirá hasta la reciente explosión de lo que se ha llamado el «boom» de la novela hispanoamericana.

A Gómez Carrillo, hombre puente sobre el Atlántico, debemos el acercamiento entre ambos continentes, un intento serio de aproximación, de comprensión. Leemos en la presentación de *Cosmópolis:* «... España y América forman un solo imperio espiritual. Desgraciadamente, los españoles conocen tan mal a América que Baroja ha podido llamarla el continente estúpido. Y los americanos conocen tan mal a España que muy a menudo la calumnian».

Gómez Carrillo critica el hispanoamericanismo, huero, de Ateneo y conferencia, verborrea retórica de aquellos tiempos «ateneístas», de palabrería hueca en polémicas culturales, lecciones magistrales, mítines y tertulias. La lengua hablada, academizante, legalista, política, alimentaba los períodos amplios, las imágenes biensonantes de una escritura sin hondura, sin intimidad, convertida en discurso. La sencillez de los no-

ventaiochistas y el buen gusto modernista, transformaron una prosa parlamentaria, huera, redundante, en un estilo sencillo, claro o breve con paradigma en Azorín; o un estilo decantado, rítmico, coloro, musical, de un Valle-Inclán o Juan Ramón.

Pero predicar el hispanoamericanismo a la manera de los señores del Ateneo y de los ateneos es una labor vana, vaga y hasta algo ridícula. Hay que practicarlo. No hay que decir: «Tras los mares existen muy grandes poetas». Hay que traerlos, como hay que llevar a los de aquí a todos los pueblos que hablan la misma lengua. No sólo conocimiento teórico, sino práctico, diálogo en la conversación, intercambio, cooperación. (No era suficiente leer a Rubén Darío, Martí, Silva, Gómez Carrillo, Unamuno, Valle-Inclán, Machado, era preciso también dialogar, aprobar o disentir.)

Gómez Carrillo crea *Cosmópolis* como un universo abierto, plaza mayor, ágora, para escribir y hablar, para dialogar y comprenderse. «Yo querría hacer eso. Yo querría que en las 200 páginas mensuales de mi *Cosmópolis* colaboran los mejores de España con los mejores de América, para que viéndose juntos se diesen cuenta de que son individuos de la misma raza, hijos de los mismos padres, soñadores de las mismas quimeras...» Sobre las ruinas del imposible imperio político, proclama el imperio espiritual de una misma cultura y una misma lengua, un abierto cosmopolitismo de conocimiento e intercambio y no el nacionalismo estéril que conduce al aislamiento y a la muerte en un provincianismo de cortos vuelos.

Para su experiencia, esta vez contará Gómez Carrillo con la ayuda económica de un adinerado, el señor Allende, que, además, es intelectual y amigo de las letras. *Cosmópolis* nace financiada con 60.000 pesetas, cantidad que E. Gómez Carrillo cree necesario gastar en el primer año, antes de que la revista fuese negocio, suma que el señor Allende pone a su disposición. Termina Gómez Carrillo: «Y he aquí cómo un sueño mío, muy antiguo, que ningún editor había querido estudiar a fondo, se convierte en realidad por gracia de un intelectual que tiene además la suerte de ser millonario.»

2.2. *El número uno: entre la literatura y el periodismo*

Sale a la luz el primer número de *Cosmópolis* en enero de 1919, como revista de periodicidad mensual. Figura como director E. Gómez Carrillo y como secretario de redacción Alfonso Sola. De su continuidad hay que destacar que en la Biblioteca Nacional hay varios gruesos tomos de la revista, de 757 páginas cada uno. Cada número de la revista constaba de 200 páginas redondeadas.

No es una revista estrictamente literaria, sino que está a mitad de camino entre el periodismo, el de entonces, y la literatura, aunque cabe decir que las aportaciones a ésta suelen ser sobresalientes. Como muestra repasemos y comentemos el sumario del primer número: Baldomero Argenta, ministro de Abastecimientos, escribe un artículo sobre «El conde de Romanones»; Woodrow Wilson, otro, sobre «El evangelio de Wilson». Destaquemos un estudio póstumo de Apollinaire, sobre «El espíritu nuevo y los poetas» [5]. Este trabajo se publica con ocasión de la muerte del poeta francés. En la pre-

---

[5] Sobre la figura y proyección de GUILLAUME APOLLINAIRE conviene recordar el libro: *Su vida, su obra, las teorías del cubismo.* Poseidón, Buenos Aires, 1946.

sentación, se censura que no se ha llorado mucho la muerte de Apollinaire: «No hay ahora tiempo para llorar a los que abandonan este valle de lágrimas, a no ser que se llamen Rostand.» «El pobre Apollinaire, aunque lleno de talento, era bastante oscuro.»

Otros tutores que escriben artículos: Palmerín, «Variedades: la vida lamentable de un ministro de España»; M. Salomón Reinach, «Mitología, religión y brujería de los germanos»; E. Albert, «Maximiliano Hardem»; José Francés, «El arte en España en 1918», sección de críticas de arte.

2.3. *Artículo de Cansinos-Assens sobre Huidobro y el creacionismo*

Sin duda, el artículo más importante, desde el punto de vista literario, es el de R. Cansinos-Assens, de las páginas 68 a 73, sobre «Vicente Huidobro y el creacionismo», que muestra el interés que había entonces por el poeta chileno, en una época crucial de «ismos» y de vanguardias, en la que el creacionismo consiguió echar raíces en nuestro país. Hacemos algunas calas en el artículo de Cansinos: «El acontecimiento supremo del año literario que ahora acaba, lo constituye el tránsito por esta corte del joven poeta chileno Vicente Huidobro.»

Sin embargo, apunta Cansinos-Assens que en los cenáculos oficiales no fue bien recibido. Es el tema de los consagrados de siempre, predispuestos de antemano contra los nuevos, los innovadores. La estética de Huidobro está en el libro *Horizon carré*[6]. Para él crear un poema es tomar a la vida sus motivos y transformarlos en una vida nueva. El poema ha de nacer como un árbol en la naturaleza. De Huidobro conviene recordar también su «Manifiesto a los poetas hispanoamericanos». Prosigue Cansinos-Assens en sus apreciaciones, resaltando la alta calidad de Huidobro y el gran acontecimiento de su visita: «Si Rubén vino a acabar con el romanticismo, Huidobro ha venido a descubrir la senectud del ciclo novecentista y de sus arquetipos. Huidobro fue en este verano de 1918 la encarnación de la espiritual cosecha.»

Cansinos-Assens da aquí la batalla, contra lo que aún permanecía del novecentismo, a sus autores envejecidos en estatus para la nueva generación. Recordemos de paso, que Cansinos fue una especie de santón o guía espiritual para los ultras de la revista *Grecia*[7]. «El novecientos, con todo lo que significaba, era ya decrépito... Tan sólo Juan Ramón porfiaba por evadirse de los alvéolos de sus antiguas colmenas.»

2.4. *Otros articulistas. Gómez Carrillo y la Escuela de Periodismo*

Otros autores y artículos de varia condición: Enrique Endériz que escribe: «La penetración de las ideas bolcheviques en España»; Albert Mousset, «Balance de la literatura de guerra»; Raúl Peret, «Lo que ha costado la guerra a los principales beligerantes»; José Zamora, «La moda y las odas»; Julián Martel, «El teatro, los libros y el

---

[6] Impreso en francés, París 1917. Sobre el tema del creacionismo, véase el trabajo de GUILLERMO DE TORRE: «La polemica del creacionismo. Huidobro y Reverdy» en el libro *Tres conceptos de la literatura hispanoamericana.* Losada, Buenos Aires, 1963.

[7] Fue inspirador de las revistas: *Grecia, Ultra, Perseo...* Propulsor y teórico de los «ismos», tan refulfentes como efímeros: «ultraísmo», «impresionismo», «creacionismo». Véanse sus ensayos sobre *La nueva literatura,* publicados en cuatro tomos (1917-1927).

arte en Francia»; Antonio de Hoyos y Vinent, «La actuación de la aristocracia española antes de la guerra, en la guerra y después de la guerra.»

Destacamos el artículo de E. Gómez Carrillo «La escuela de periodismo», una muestra de su perspicacia y del fino olfato que siempre le caracterizó. Cuando lo escribió, parecía estar pensando en hoy mismo y en la fiebre de «titulitis» que aqueja a cualquier profesión: «Dentro de algunos años tendremos, tal vez, licenciados en periodismo... Y, naturalmente, cuando alguien se presente con un artículo ante el director de un diario, comenzará por exhibir sus títulos para hacer ver que tiene derecho oficialmente reconocido a escribir para el público».

Roberto Levillier escribe sobre: «La vida argentina: Evolución democrática de las costumbres políticas.» En la sección «Nuestros grandes colaboradores extranjeros», se destaca una página de G. D'Annunzio. Se publican seis poemas inéditos de Oscar Wilde. Gómez Carrillo es juzgado por Maeterlinck en un artículo de éste, aparecido en *El Liberal* y del cual se reproducen extractos en *Cosmópolis.* Se destacan como figuras del día a Clemenceau, pintado por Henri Bernstein; a Wilson, por René Viviani y a Rostand, por Henri Lavedan.

En la sección «El arte del teatro», en una introducción, se dice que Manuel Machado «el poeta insigne», será el crítico literario de la revista. Manuel Machado juzga las siguientes obras: *El cuerpo y el alma* de Linares Rivas; *El tío político,* de López Monís y López Núñez; *La sangre del leopardo,* de Mariano Alarcón; la reposición de *El trovador* de García Gutiérrez; *La ley de los hijos* de Jacinto Benavente y *Ecce Homo,* obra póstuma de Tamayo y Baus. Dice M. Machado en la introducción: «Sólo serán objeto de estas líneas aquellas obras que por su valor literario o por su intención artística tengan la significación bastante para que el comentario no las sobreviva.» Apreciación tan real como irónica. Pues con cierta frecuencia la crítica de obras de teatro, o los comentarios a ciertos libros, sobreviven a las causas que los provocaron. Grandes críticos que actuaron más en función de artistas, de recreadores de obras mediocres, que como tales críticos.

Manuel Machado destaca «como verdadero acontecimiento artístico del pasado diciembre» la obra *La ley de los hijos* de Benavente. De esta obra se publica la escena séptima y última. Sobre *Ecce Homo,* opina: «Es probable que Don Manuel Tamayo no hubiera consentido hoy la representación de su drama; en vida no quiso permitirla.» Esto nos sugiere una pregunta: ¿qué se pretende con el montaje de obras que el autor no quiso ver representadas en vida? ¿Qué se pretende más allá de la arqueología, la manipulación o el engaño? ¿A qué favorecen tales montajes: al autor o al adaptador?. Ultimamente asistimos a los «descubrimientos» de obras perdidas e inacabadas de grandes autores modernos. Labor, sin duda, encomiable de familiares, comentaristas e investigadores. Está bien ese ocio atento, antes de convertirse en negocio descarado. El autor, sin duda, no lo hubiera permitido.

En la sección revistas y periódicos se hace una reseña de versos de Unamuno aparecidos en *La Esfera.* Se dice: «A Unamuno, gran prosista, ¿quién no lo conoce? Pero Unamuno poeta es menos popular.». Opinión en la que coincidían críticos y comentaristas de la época cuando reseñaban en sus revistas la poesía del escritor vasco-salmantino.

Novedades de otros números

Una vez visto y reseñado el contenido integral del número uno, contenido que se sitúa entre la literatura y el periodismo, resumo el contenido estrictamente literario, el más interesante de otros números:

En el número dos: R. Cansinos-Assens escribe el interesante ensayo: «El arte nuevo: sus manifestaciones entre nosotros.» En él ensalza a Gómez de la Serna y su revista *Prometeo* que siguió la senda de *Helios* y *Renacimiento.* Se publica *El alcalde de Silmonde* de Maeterlinck, en traducción de E. Gómez Carrillo.

En el número tercero Manuel Machado publica entregas de *Ars moriendi;* Gómez Carrillo publica «Pequeños poemas en prosa». En «Antología francesa», se destaca un poema de Jean Moréas.

En el número cuatro: *Poemas* de Francis Jammes. *Los carnets* de Víctor Hugo. Páginas de la última novela de Anatole France.

En el número cinco se anuncia que *Cosmópolis* publicará en los próximos números, escritos de eminentes figuras de la política, y de las letras: Eduardo Dato, conde de Romanones, Santiago Alba, Melquíades Alvarez, Ramón del Valle-Inclán, Jacinto Benavente, A. Palacio-Valdés, Blasco Ibáñez, Miguel de Unamuno, José Ortega y Gasset, Manuel Aznar, Rafael Urbino y N. García Calderón. Se añaden a ellos, los nombres de figuras extranjeras como Maeterlinck, D'Annunzio, Paul Adam, G. Richepin, Henri Lavedan, C. Mauclair, Paul Brulat, etc. Con estas figuras españolas y europeas, *Cosmópolis* se acercaba a los propósitos de la página inicial. Aunque faltaban todavía los grandes escritores hispanoamericanos.

El número cincò presenta también otras importantes novedades: *Cosmópolis* firma un contrato con la «Societé des gens de lettres» de París, mediante el cual, podrá publicar traducida al castellano, los artículos más importantes de las principales revistas francesas. El cosmopolitismo se ampliaba, también la galomanía y el «parisismo». A partir de este número, se encargan de la crítica teatral y literaria: M. Machado, Rafael Urbina y Bernardo G. Candamo.

En el número cinco se publica: «La maledicencia», de Maeterlinck; Bernardo G. Candamo entrega «La literatura en España». Se publican poemas de Juan Douchitch. Rafael Cansinos-Assens escribe un interesante ensayo sobre «La nueva lírica». En él se refiere a Huidobro y a las revistas francesas *Nord-Sud* y *Soi-même.* Cansinos-Assens es, sin duda, una de las más importantes firmas de *Cosmópolis,* y sus ensayos sobre la nueva literatura [8] conservan aún frescor e interés crítico, buen estilo y amenidad. Sin embargo, su centenario, el año 1983, pasó con más pena que gloria. Una pregunta: ¿quién se atreve a sacar de su olvido-infierno a los raros y olvidados? ¿Quién apuesta por los nombres oscurecidos por los manuales y la rutina? A pesar de ello, es posible que los jóvenes vuelvan a leer a Cansinos-Assens y a Gómez de la Serna, figuras en la niebla.

En el número seis se publica: «Juventud literaria», de Paul Brular; «El buhonero»,

---

[8] RAFAEL CANSINOS-ASSENS, *op. cit.*

de Blanco Fombona; «El príncipe de los poetas», de Gómez Carrillo, y «Notas cosmopolitanas», de Bernard Shaw.

En el número siete se publican las siguientes novedades: «La literatura belga», de Williams Spetch; «Estudios sobre la literatura española en Francia», de Ernest Martinenche; una obra póstuma de Oscar Wilde; «La muerte», de Amado Nervo; «La tienda del herbolario», poemas inéditos de Valle-Inclán.

En fin, en el número ocho se publica al artículo «Lo que se escribe sobre España en el extranjero», de Enrique Gómez Carrillo.

La anterior relación de números y colaboradores da una idea de los propósitos y logros de «Cosmópolis», una revista de letras, cuyo título prolongaba una cualidad del modernismo, también un rasgo típico de la intelectualidad hispanoamericana. De formato manejable, como un libro, apta para encuadernarse en volumen. Las revistas literarias, tipo y forma de periódicos, como *Alma española* o *La República de las Letras,* habían sido superadas. Luego de *Cosmópolis* otras revistas como *La Pluma* o *Revista de Occidente* continuarán la huella, decantándose como más literaria la primera y con mayor rigor intelectual la segunda.

Toda obra cultural y literaria es una batalla ganada. De todos es sabido las dificultades económicas de cualquier revista literaria que se atreva a salir a la calle.

La suscripción es, a veces, un remedio. Importa para su supervivencia una buena financiación. Como dato curioso: cada número de *Cosmópolis* costaba dos pesetas; la suscripción anual, 20 pesetas, y para el extranjero, 25 pesetas. *Cosmópolis* tuvo mayor andadura que *El Nuevo Mercurio.* Algunos años de vida son muchos años para una revista literaria. A partir del número 37 (en 1922) dirige la revista A. Hernández Catá. La experiencia cosmopolita de Gómez Carrillo, en vida y literatura, se había cumplido.

AMANCIO SABUGO ABRIL

Estudios y artículos sobre Cervantes publicados en *Cuadernos Hispanoamericanos*

ÁNGEL ALVAREZ DE MIRANDA: *Reseña de* Breviario del Quijote *de Eduardo Caballero Calderón, n.º 2, pág. 362, noviembre-diciembre, 1948.*

ANÓNIMO: *Reseña de* El humorismo de Cervantes en sus obras menores *de Teresa Aveleyra, n.º 170. pág. 428, febrero, 1970.*

JUAN BAUTISTA AVALLE ARCE: *Don Quijote o la vida como obra de arte, n.º 242, pág. 247, febrero, 1974.*

MARIANO BAQUERO GOYANES: *Cervantes y Ayala: el arte del relato breve,n.º 329, pág. 311, noviembre, 1977.*

CARLOS BARBACHANO: *Tres pilares del diálogo en la prosa de Antonio Machado, n.º 304, 614, enero, 1976.*

PABLO DEL BARCO: *Drummond de Andrade por las rutas del Quijote, n.º 346, pág. 181, abril, 1979.*

MANUEL BENAVIDES - CRISTINA ROLLAN CARVAJAL: *Foronda y el* Quijote *n.º 399, pág. 120, septiembre, 1983.*

GIANNINA BRASCHI: *Cinco personajes fugaces en el camino de Don Quijote, n.º 328, pág. 101, octubre, 1977.*

FRANCISCO BRINES: *El primer cervantista, n.º 297, pág. 582, mayo, 1975.*

GEORGE CAMAMIS: *El hondo simbolismo de* La hija de Agi Morato, *n.º 319, pág. 71, enero, 1977.*

ERNESTO CARDENAL: *Don Quijote en Norteamérica, n.º 13, pág. 185, enero-febrero, 1950.*

EMILIO CARILLA: *Cervantes y la crítica argentina, n.º 23, pág. 197, septiembre-octubre, 1951.*

ALBERTO CASTILLA: *Ironía cervantina y crítica social, n.º 358, pág. 189, abril, 1980.*

ANTONIO CASTRO DÍAZ: *Reseña de* Entremeses *de Cervantes (edición de Nicholas Spadaccini), n.º 399, pág. 137, septiembre, 1983.*

PAUL DESCOUZIS: *Aclaración al* Quijote, *n.° 163, pág. 249, julio 1963.*

UBALDO DI BENEDETTO: *Los tres rostros de Don Quijote, n.º 245, pág. 279, mayo 1970.*

FERNANDO DÍEZ DE MEDINA: *Una estatua de Cervantes, n.° 171, pág. 508, marzo 1964.*

RICARDO DOMENECH: *De Rosales, de Cervantes y de la libertad, n.º 257, pág. 535, mayo-junio, 1971.*

RICARDO DOMENECH: *Un montaje de* Numancia, *n.º 203, pág. 457, noviembre, 1966.*

JAIME DE ECHANOVE: *Reseña de* Génesis y evolución del Quijote *de Carlos Varó, n.º 247, pág. 296, julio, 1970.*

JOSÉ ECHEVARRÍA: *La novela espejo, n.º 313, pág. 30, julio, 1976.*

ELEODORO J. FEBRÉS: El licenciado Vidriera *nuevas indagaciones en cuanto a su estructura, n.º 381, pág. 544, marzo, 1982.*

SIMÓN FEDIUK: *La actitud y el pensamiento político de Cervantes, n.º 60, pág. 315, diciembre, 1954.*

PAULINO GARAGORRI: *Historia y literatura, n.º 215, pág. 257, noviembre, 1967.*

JORGE GARCÍA GÓMEZ: *Vida e interpretación en el primer* Quijote, *n.º 221, pág. 335, mayo, 1968.*

RAMÓN DE GARCIASOL: *Sabiduría cervantina, n.º 128, pág. 190, agosto-septiembre, 1960.*

ALBERTO GIL NOVALES: *Reseña de* Cervantes compañero eterno *de Santiago Montero Díaz, n.º 91, pág. 301, julio, 1957.*

LUIS F. GONZÁLEZ CRUZ: *Influencia cervantina en Lizardi, n.º 286, pág. 188, abril, 1974.*

SAMUEL GORDON: *Breve estudio de dos romances en dos capítulos del* Quijote, *n.º 287, pág. 497, mayo, 1974.*

RICARDO GULLÓN: *Literatura espejo del alma, n.º 100, pág. 125, abril, 1958.*

LUIS IGLESIAS FEIJOO: *Reseña de* Reflexiones sobre el Quijote *de Enrique Moreno Báez, n.º 234, pág. 792, junio, 1969.*

ANTONIO IGLESIAS LAGUNA: *Thomas Mann descubre a Don Quijote, n.º 145, pág. 38, noviembre, 1961.*

OLGA KATTAN: *Algunos paralelos entre Gerónimo de Pasamonte y Ginesillo en el* Quijote, *n.º 244, pág. 190, abril, 1970.*

FRANCISCO MALDONADO DE GUEVARA: *El dolo como potencia estética (sobre el pasaje de Tirante el Blanco en el* Quijote), *n.º 7, pág. 27, enero-febrero, 1949.*

ANTONIO MARTÍNEZ MENCHEN: *Don Quijote a través del Atlántico, n.º 298, pág. 229, abril, 1975.*

RAMÓN NIETO: *Cuatro parejas en* Don Quijote, *n.º 276, pág. 496, junio, 1973.*

LUCIO PABÓN NÚÑEZ: *Sancho o la exaltación del pueblo español, n.º 174, pág. 541, junio, 1964.*

LUIS PANCORBO: *Cervantes-Bocaccio, n.º 314, pág. 590, agosto, 1976.*

JAIME PERALTA PERALTA: *El retorno a Montesinos, n.º 165, pág. 434, septiembre, 1963.*

EVANGELINA RODRÍGUEZ CUADROS: *Cervantes y Diderot: del diálogo a la pantomina, n.º 385, pág. 66, julio, 1982.*

LUIS ROSALES: *La comedia de la personalidad, n.º 118, pág. 249, octubre 1959.*

LUIS ROSALES: *El sentido del heroísmo quijotesco, n.º 100, pág. 39, abril, 1958.*

LUIS ROSALES: *El vitalismo de la cultura española, n.º 8, pág. 261, marzo-abril, 1949.*

LUIS ROSALES: *La comedia de la felicidad, n.º 119, pág. 44, noviembre, 1959.*

LUIS ROSALES: *La evasión del prójimo o el hombre de cristal, n.º 81, pág. 253, septiembre, 1956.*

LUIS ROSALES: *La vocación, n.º 43, pág. 3, octubre, 1953.*

LUIS ROSALES: *La adolescencia de Don Quijote, n.º 70, pág. 37, octubre, 1955.*

LUIS ROSALES: *La evasión de la historia, n.º 90, pág. 274, junio, 1957.*

LUIS ROSALES: *La adolescencia de Don Quijote, n.º 71, pág. 188, noviembre, 1955.*

LUIS ROSALES: *Icaza cervantista, n.º 159, pág. 492, marzo, 1963.*

LUIS ROSALES: *El quijanismo de Don Quijote, n.º 105, pág. 257, septiembre, 1958.*

WALDO ROSS: *Don Quijote y los símbolos estructurales del* Martín Fierro *n.º 233, pág. 502.*

H. S.: *Reseña de* El soldado que nos enseñó a hablar *de María Teresa León, n.º 361, pág. 430, julio-agosto, 1980.*

ALBERTO SÁNCHEZ: *Cervantes y Francisco Ayala, n.º 196, pág. 133, abril, 1966.*

FRIEDRICH SCHURR: *Idea de la libertad en Cervantes, n.º 18, pág. 367, noviembre-diciembre, 1950.*

J. E. THOMAS: *Sobre una interpretación de Cervantes, n.º 2, pág. 337, noviembre-diciembre, 1948.*

EDUARDO TIJERAS: *Reseña de* Cervantes y la libertad *de Luis Rosales, n.º 150, pág. 424, junio, 1962.*

RAFAEL HELIODORO VALLE: *Cervantes en la América Española, n.º 93, pág. 369, septiembre, 1957.*

Estudios que integran la serie «Revistas de América»

LUIS ALBERTO SÁNCHEZ: Amauta: *su proyección y circunstancia, n.° 399, pág. 175, septiembre, 1983.*

CONSUELO TRIVIÑO ANZOLA: Mito, *una época de la cultura colombiana, n.° 400, pág. 195, octubre, 1983.*

RAÚL ANTELO: *La zorra y la cola: las revistas del Brasil en el Estado Novo, n.° 408, pág. 193, junio, 1984.*

CÉSAR LEANTE: *La* Revista de avance, *n.° 414, pág. 189, diciembre, 1984.*

CARMEN IRENE MARXUACH: *Las revistas de la vanguardia puertorriqueña, n.° 406, pág. 177, abril, 1984.*

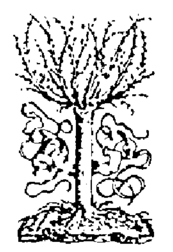
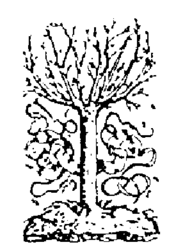
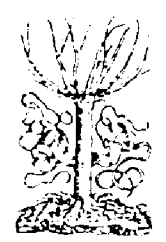
MARIO MERLINO: Crisis *como su nombre lo indica, el ciruja y la pasión de saber, n.° 402, pág. 179, diciembre, 1983.*

EDUARDO ROMANO: *Las revistas argentinas de vanguardia en la década de 1920, n.° 411, pág. 177, septiembre, 1984.*

JOSÉ SALINERO PORTERO: *María Zambrano en algunas revistas hispanoamericanas entre 1938 y 1964, n.° 413, pág. 134, noviembre, 1984.*

CARLOS GARCÍA BARRÓN: *El periodismo peruano del siglo XIX, n.° 417, pág. 197, marzo, 1985.*

NORA MAZZIOTTI: *El auge de las revistas teatrales argentinas (1910-1934), n.° 425, pág. 73, noviembre, 1985.*

CONSEJO SUPERIOR DE INVESTIGACIONES CIENTIFICAS

N.º 479-480
Noviembre-Diciembre
Año 1985
Monográfico

Arbor

SUMARIO

Redacción:
Serrano, 127 - 28006 Madrid
Telf. (91) 261 66 51

Suscripciones:
Servicio de Publicaciones del CSIC.
Vitruvio, 8 - 28006 Madrid
Telf. (91) 261 28 33



ciencia pensamiento y cultura

CUADERNOS HISPANOAMERICANOS

Número 421/423 - Julio/Septiembre de 1985

HOMENAJE A JUAN RULFO

Colaboran: Jorge Enrique ADOUM, Isabel de ARMAS, Arturo AZUELA, María Luisa BASTOS, Liliana BEFUMO BOSCHI, Rosemarie BOLLINGER, Julio CALVIÑO IGLESIAS, Roberto CANTU, Manuel DURAN, Eduardo GALEANO, José Manuel GARCIA REY, José Carlos GONZALEZ BOIXO, Hugo GUTIERREZ VEGA, Amalia INIESTA, Elvira Dolores MAISON, Miguel MANRIQUE, Sabas MARTIN, Blas MATAMORO, Sonia MATTALIA, Enriqueta MORILLAS, Mario MUÑOZ, Juan Carlos ONETTI, José ORTEGA, Luis ORTEGA GALINDO, Miriana POLIC, Juan Octavio PRENZ, Juan QUINTANA, Manuel QUIROGA CLERIGO, Augusto ROA BASTOS, Pilar RODRIGUEZ ALONSO, Julio RODRIGUEZ LUIS, Jorge RODRIGUEZ PADRON, Gonzalo ROJAS, William ROWE, Amancio SABUGO ABRIL, Francisco Javier SATUE, Pablo SOROZABAL SERRANO, Eduardo TIJERAS y Benito VARELA JACOME.

Un volumen de 536 páginas
P.V.P.: 1.000 pesetas.

CUADERNOS HISPANOAMERICANOS

BOLETIN DE SUSCRIPCION

Don ....

con residencia en ....

calle de ...., núm. ...... se suscribe a la Revista CUADERNOS HISPANOAMERICANOS por el tiempo de .... a partir del número ...., cuyo importe de .... pesetas se compromete a pagar ....(1).
contra reembolso
a la presentación de recibo

.........., ... de .... de 198 ....

El suscriptor

Remítase la Revista a la siguiente dirección: ....

....

(1) Táchese lo que no convenga.

PRECIOS DE SUSCRIPCION

		Pesetas
España	Un año (doce números)	3.500
	Dos años	6.500
	Ejemplar suelto	300

		Correo marítimo $ USA	*Correo aéreo* $ USA
Europa	Un año	30	45
	Dos años	60	90
	Ejemplar suelto	2,50	4
América y Africa	Un año	30	75
	Dos años	60	150
	Ejemplar suelto	2,50	5
Asia y Oceanía	Un año	30	80
	Dos años	60	150
	Ejemplar suelto	2,50	6

Pedidos y correspondencia: Administrador de CUADERNOS HISPANOAMERICANOS. Instituto de Cooperación Iberoamericana. Avda. de los Reyes Católicos, 4. Ciudad Universitaria. 28040 MADRID. España. Teléfono 244 05 80, extensión 396.

INSTITUTO DE COOPERACIÓN IBEROAMERICANA

Proximamente: Sobre Ernesto SÁBATO escriben Daniel Henri PAGEAUX, Cesare SEGRE y Félix GRANDE • Ernesto SÁBATO: Confesiones de un escritor • Centenario de Ricardo GÜIRALDES: escriben Alberto BLASI, Sara PARKINSON, Reynaldo JIMÉNEZ, Myriam NAJT y Blas MATAMORO • Un relato de Augusto ROA BASTOS • Poemas de Vladimir HOLAN

Precio de este ejemplar: 300 pesetas.